IV, 2

Coll. vit. q. 38/8

KUNST UND KÜNSTLER

DES

MITTELALTERS UND DER NEUZEIT

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

ROBERT DOHME

VIERTE ABTHEILUNG

KÜNSTLER AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1886

KUNST UND KÜNSTLER

DER ERSTEN HÄLFTE

DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

UNTER MITWIRKUNG VON

KARL EGGERS, RICHARD GRAUL, HERMANN LÜCKE, C. ALBERT REGNET,
ADOLF ROSENBERG, A. SCHMARSOW, VEIT VALENTIN

HERAUSGEGEBEN

VON

ROBERT DOHME

ZWEITER BAND

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1886

Alle Rechte vorbehalten.

BIBLIOTH. SAMBERGENSIS

Druck von August Pries in Leipzig.

INHALT.

		Seite
VIII.	Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich. Von Veit Valentin. III. Abtheilung: Kampf und Ausgang	1—112
IX.	Jofef Anton Koch. Von Theodor Frimmel	1— 32
X.	Karl Rottmann. Von C. A. Regnet	1— 28
XI.	Pierre-Paul Prudhon. Von Auguft Schmarfow	1— 52
XII.	Antoine-Jean Gros. Von Richard Graul	1— 20
XIII.	Jean-Auguste-Dominique Ingres. Von Auguft Schmarfow	1— 44
XIV.	Théodore Géricault und Eugène Delacroix. Von Adolf Rofenberg	1— 61
XV.	Horace Vernet, Paul Delaroche, Leopold Robert. Von Adolf Rofenberg	1— 60

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

VIII. Die Weltfchöpfung, Fresco von Cornelius in der Ludwigskirche zu München 13. — Der Evangelift Lucas, ebenda 17. — Das Weltgericht, nach dem Stich von Merz, ebenda. Zu S. 21. — Die heil. Familie, von Overbeck 33. — Chrifti Beftattung, von Overbeck, nach dem bei A. Schulgen erfchienenem Stiche 45. — Bildnifs Führich's 49. — Emma und Eginhard, Zeichnung von Führich 53. — Jacob und Rahel, Oelgemälde von Führich, Wien, Belvedere 56. — Gang der Maria über das Gebirge, ebenda 61. — Chriftus erweckt Lazarus, nach Führich's Karton zu dem Fresco in der Altlerchenfelder Kirche 69. — Aus Führich's Nachfolge Chrifti 73 u. 76. — Aus Führich's Parabel vom verlorenen Sohne 81. — Aus Cornelius' Entwürfen für den Campo santo in Berlin 97. — Aus dem Pfalter von Führich 112.

IX. Jofef Anton Koch's Bildnifs 3. — Koch auf dem Scheidewege, Zeichnung 9. — Macbeth und die Hexen. Gemälde im Ferdinandeum zu Innsbruck 13. — Das Opfer Noah's, Gemälde im Mufeum zu Leipzig 17. — Prometheus, die Okeaniden und Hermes, Zeichnung 21. — Kreuzigung Chrifti, Aquarell im Befitz der Frau Seeburg in Leipzig 25. — Karikaturen 28. — Hierzu eine Radirung von H. Ludw. Fifcher: Motiv aus Olevano.

X. Rottmann's Bildnifs 3. — Scylla und Charybdis, Fresco in den Arkaden des Hofgartens zu München 9. — Olympia, Gemälde in der Neuen Pinakothek 17. — Hierzu zwei Lichtdrucke: Der See Kopais und Anficht von Athen, nach Aquarellzeichnungen im königl. Kupferftichkabinett zu München.

XI. Prudhon's Bildnifs, nach einer Radirung 3. — L'amour caresse avant de blesser 5. — Le printemps 9. — L'Étude guidant l'essor du Génie 13. — Tänzerin 16. — Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen 25. — Entführnng der Pfyche 29. — Sommeil de Pfyche 33. — Vignette 51.

XII. Gros' Bildnifs 3. — Hauptgruppe aus dem Gemälde, Napoleon bei den Peftkranken zu Jaffa; Paris, Louvre 5. — Napoleon auf dem Schlachtfelde von Eylau, Gemälde im Louvre 13. — Napoleon vor den Pyramiden, Gemälde in Verfailles 17.

XIII. Ingres' Bildnifs 3. — Oedipus und die Sphinx 5. — Das Gelübte Ludwig's XIV., Altargemälde in der Kathedrale zu Montauban 9. — Das Martyrium des heil. Symphorian, Altargemälde in der Kathedrale zu Autun 17. — Apotheofe Homer's, Handzeichnung im Mufeum Wicar zu Lille 25. — Odaliske mit der Sklavin 28. — Die Quelle, Oelgemälde im Louvre 29. — Madame Devauçay 33. — Nackter Mann, Studie 44.

XIV. Géricault's Bildnifs 3. — Der verwundete Küraffier, Gemälde im Louvre 9. — Das Flofs der Medufa, ebenda 13.

Delacroix's Bildnifs 18. — Die Barke des Dante, Gemälde im Louvre 25. — Das Gemetzel von Chios, ebenda 29. — Taffo im Gefängnifs, Gemälde 33. — Tigergruppe 37. — Frauen von Algier, Gemälde im Louvre 41. — Die Vertreibung Heliodor's; Paris, St. Sulpice 49. — Hamlet und die Todtengräber, Gemälde im Louvre 57. — Die trauernden Juden; Paris, Palais Bourbon 61.

XV. Horace Vernet's Bildnifs 3. — Vertheidigung der Barrière von Clichy, Gemälde im Louvre 5. — Das Pferd des Trompeters, Gemälde 9. — Die Poft in der Wüfte, Gemälde 13. — Erftürmung des Thors von Conftantine, Gemälde in Verfailles 17. — Halt an! Radirung 21.

Delaroche's Bildnifs 23. — Richelieu mit den gefangenen Cinq Mars und de Thou auf der Rhone, Gemälde 29. — Die Ermordung des Herzogs von Guife, Gemälde im Schloffe zu Blois 33. — Gruppe aus dem Hemicycle in der École des Beaux-Arts in Paris 37. — Die Beweinung des Leichnams Chrifti, Oelgemälde 41. — Mutter und Kind, Radirung 44.

Leopold Robert's Bildnifs 45. — Die römifchen Schnitter, Oelgemälde 49. — Pifferari vor dem Madonnenbilde 53. — Die Schiffer von Chioggia 57.



VIII.

CORNELIUS. OVERBECK. SCHNORR. VEIT. FÜHRICH.

Von

Veit Valentin.

III. ABTHEILUNG: Kampf und Ausgang.

Als mit Schadows Berufung an die Kunſtakademie nach Düſſeldorf die durch Cornelius zurückgedrängte koloriſtiſche Richtung wieder in ihr Recht trat und ſich bald den Beifall der Zeitgenoſſen erwarb, als dieſe Richtung durch die etwa gleichzeitig zu neuer Blüthe aufwachende belgiſche Kunſt eine mächtige Bundesgenoſſin erhielt, welche über dem Empfindungsausdruck die markige Kraft nicht vernachläſſigte, da wurde es auch den Münchener Meiſtern immer klarer, daſs dieſe wichtige Seite der Malerei nicht länger als nebenſächlich bei Seite gelaſſen werden dürfe. Freilich war es nicht Cornelius, welcher dieſer natürlichen Reaktion bereitwillig entgegengekommen wäre —, es ſind vielmehr diejenigen Lehrer an der Akademie, welche gerade nach dieſer Richtung hin zu ihm in Gegenſatz ſtanden, Zimmermann und Heſs, und welchen die Gunſt des Königs im Widerſpruch mit Cornelius' Wünſchen und Erwartungen groſse Aufgaben zuertheilt hatte: Zimmermann hatte die Loggien der Pinakothek nach Cornelius' eignen Entwürfen, Heſs die Baſilika auszumalen. Sie beide waren es, welche in Cornelius' Abweſenheit von München, wenn auch freilich unter ſeinem Vorwiſſen, die merkwürdige Reform an der Münchner Kunſtakademie bewirkten, welche in das Jahr 1831 fällt. Nichts läſst ein helleres Licht auf die Einſeitigkeit der von Cornelius geleiteten Schule fallen, als die dort herrſchenden Zuſtände; nichts aber auch zeigt deutlicher deren Unhaltbarkeit der neubelebten koloriſtiſchen Richtung gegenüber, als die für die Verbeſſerung angerufene Begründung. Sechs Jahre, nachdem Cornelius ſein Direktorat angetreten hat, gewinnt unter den Lehrern der Anſtalt allmählich die Einſicht Raum, daſs ein werdender Maler nicht blos zeichnen, ſondern auch gründlich, und nicht nur nebenbei müſſe malen lernen. «Bis jetzt iſt die erſte Klaſſe der Malerſchule ausſchlieſslich dem Zeichnen nach Gypsabgüſſen im kleinen Antikenſaale gewidmet; in der zweiten wird ebenfalls gröſstentheils nach den Abgüſſen des groſsen Antikenſaales gezeichnet; zwar zeichnen und malen ihre Schüler auch nach dem lebenden Modell, doch kann dieſes nur in den Abendſtunden des Winters und in den Morgenſtunden des Sommers geſchehen; die dritte Klaſſe iſt für diejenigen beſtimmt, welche ſchon vollſtändige Kompoſitionen entwerfen und in Oel ausführen.» Die Folge dieſer Eintheilung war, daſs «1) Anwendung der perſpektiviſchen Geſetze auf Entwerfen von Gruppen und hiſtoriſchen Darſtellungen, 2) Gewänderzeichnen, und 3) Malen in Oel und Fresko theils erſt in der Komponirklaſſe gelehrt werden müſſen, theils g a r n i c h t g e l e r n t werden können; daſs alſo ein Theil

1*

der Schüler zu wenig vorbereitet in die Komponirklaſſe tritt, während ein andrer Theil übermäſsig lang ſich bei dem Zeichnen nach Gypsabgüſſen aufhalten muſs». Da nun aber nach der Auffaſſung von Cornelius die Schüler an der Ausführung monumentaler Arbeiten mithelfen ſollten, dies aber bei ſolcher Vorbereitung nicht möglich war, ſo muſste jetzt, nachdem die älteren Cornelius'ſchen Schüler ſich zerſtreut hatten (S. 99), ein Nachwuchs herangezogen werden. Dieſer praktiſche Geſichtspunkt iſt es denn auch, welcher in der Eingabe an den König (Förſter II, Aktenſtück III, S. 499—503) beſonders betont wird: wo es ſich um die direkte Förderung der dem König am Herzen liegenden Werke handelte, konnte am erſten auf Gewährung der Bitte gerechnet werden, welche auf Einrichtung einer beſonders den Malübungen gewidmeten Mittelklaſſe hinauslief. Thatſächlich aber iſt dieſe Bitte der endlich gewonnenen Einſicht entſprungen, daſs man durch Zeichnen allein keinen Maler heranbilden könne und daſs auch der koloriſtiſchen Richtung mehr als bisher Rechnung müſſe getragen werden.

Cornelius hatte dieſem Antrag zugeſtimmt; er war aber keineswegs geſonnen, ſeine Konſequenzen gelten zu laſſen. Er fühlte vielmehr deutlich, wie ihm der Boden unter den Füſsen zu wanken anfange und hatte daher bereits 1829 ſein Augenmerk auf einen neuen Wirkungskreis gerichtet, als ihm des Königs Anſichten über die Malerei durch die Verfügung über die Ausführung der Pinakothekloggien durch Zimmermann klar geworden waren. Schon hatte er durch ſeinen Freund Niebuhr Unterhandlungen eingeleitet, um nach Preuſsen zurückzukehren (Förſter II, S. 4f.): mit ſeinem ſcharfen Blick hatte er in dem damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm den Mann erkannt, von dem er hoffen durfte, die Möglichkeit zur Ausführung der groſsen, ſeit Jahren in ihm ſtille reifenden Pläne zu erlangen. Da ſchien ſich ihm dieſe Gelegenheit in München ſelbſt in einer Weiſe zu bieten, daſs er trotz der ihm bekannten, mehr und mehr zur Herrſchaft gelangenden Gegenſtrömung den Auftrag nicht glaubte zurückweiſen zu dürfen. Damit nahm er aber zugleich den Kampf mit dieſer Gegenſtrömung auf, und er war ſich deſſen ſo ſehr bewuſst, daſs er ſeine Perſönlichkeit in einer Weiſe einſetzte, wie er es bisher noch nie gethan hatte: der Haupttheil der neuen Schöpfung ſollte von ihm allein gemalt werden. Und in der That hat er dieſen mit eigner Hand vollendet: es iſt das gewaltige Werk, das «Jüngſte Gericht» in der Ludwigskirche. Aber ſeine Hoffnung ſcheiterte: als Maler hatte er nicht geſiegt. Dieſe Niederlage wurde ihm zudem in ſo kränkender Weiſe zum Bewuſstſein gebracht, daſs er nach Vollendung der Ludwigskirche den ſchon früher geplanten Vorſatz ausführte und ſich nach Preuſsen wandte. Der Kronprinz hatte eben den Thron beſtiegen und benutzte freudig dieſe gute Gelegenheit, den ſeiner Richtung in mancher Beziehung ſo verwandten Künſtler ehrenvoll nach Berlin zu berufen. So verlieſs Cornelius München 1841, indem er der übermächtig werdenden koloriſtiſchen Strömung wich, welche ſich mit aller Entſchiedenheit gegen ihn und gegen ſeine Freunde wendete.

Hand in Hand mit dieſer koloriſtiſchen Richtung tritt die genrehafte Auffaſſung des Geſchichtsbildes mehr und mehr in den Vordergrund, ſowie die Luſt an der eigentlichen Genremalerei, welche beide von Düſſeldorf aus ſich verbreiten und überall wie eine Befreiung von der Geiſt und Gemüth anſpannenden

und hohe Anforderungen ftellenden idealen Gefchichtsmalerei empfunden werden. Die alte germanifche Freude an der Darftellung der Wirklichkeit der Erfcheinung bricht mächtig wieder hervor, und die hoheitsvolle, von dem Begriff ausgehende, nach einer Verkörperung eines geiftigen Gehaltes ftrebende und die Realität der Erfcheinung nur fo weit, wie es unbedingt nothwendig war, duldende Gedankenmalerei mufs der uralten volksthümlichen Neigung Schritt für Schritt den Platz räumen. So wurde 1841 nach Frankfurt als Lehrer an der Kunftfchule des Städel'fchen Inftitutes der Genremaler Jakob Becker von Worms berufen, der feine Studien in Düffeldorf gemacht hatte. Veit konnte es nicht hindern, fo wenig er es billigte. Er erkannte fehr wohl, wie diefe ihm entgegengefetzte Richtung beifällig begrüfst und als Gegengewicht gegen feine Auffaffungsweife begünftigt wurde. So wenig nun Veit der Genremalerei ihre Bedeutung innerhalb ihrer Grenzen abfprach, fo wenig konnte er ihr den Anfpruch zuerkennen, gleichen Ranges neben die hiftorifche Malerei zu treten. Noch tiefer aber wurde Veits künftlerifche Ueberzeugung verletzt, als in die hiftorifche Malerei aufser dem genrehaften, das Werk feiner Allgemeingiltigkeit beraubenden Zug die Parteiüberzeugung eingriff und das Bild dadurch von dem Boden des volksthümlichen, allen gemeinfamen Intereffes losrifs. Dies gefchah, als Leffing feine Hufsbilder zu fchaffen anfing und damit feinen Gegenftand einer Zeit entnahm, in welcher die das Volk zerfpaltenden religiöfen Kämpfe begannen. Hier war von einer wahrhaft religiösen Grundftimmung als der eigentlichen Quelle der Kunftfchöpfung und zugleich als ihres eigentlichen Zieles bei dem Befchauer nicht mehr die Rede: das konfeffionelle Intereffe verdrängte das religiöfe und mufste durch die mit der Vollkraft eines trefflichen Kolorits und eines fcharfen Blickes für die realiftifche Wahrheit verftärkte Wirkung der übertriebenen, karikaturartigen Wiedergabe der gegnerifchen Seite, wie es in Leffings «Hufs vor dem Konzil» gefchehen ift, auf Veit geradezu verletzend wirken. Nun ift obendrein der hiftorifche Gehalt diefes Bildes ein äufserft geringer: Hufs fteht nicht «vor dem Konzil», fondern wird in einer beliebigen Vorunterfuchung feinen weder als Konzil noch als Gericht konftituirten Widerfachern gegenübergeftellt, fo dafs mit dem verengerten Schauplatz auch die Tragweite feiner Erklärungen fich verkürzt: ftatt des bedeutungsvollen Momentes einer weitwirkenden Entfcheidung, welcher grofse Thaten und grofse Leiden im Keime in fich fchliefst, ein beliebiger Augenblick ohne endgiltige Bedeutung — alfo ein Genrebild im hiftorifchen Gewande. Ein folches Bild konnte und durfte nicht als Vorbild für die heranreifende junge Welt der Kunftfchule gelten, fo lange ein Mann von der künftlerifchen Ueberzeugung Veits an der Spitze der Schule ftand. Diefes Bild wurde dennoch von der Adminiftration und zwar, um dem Einfpruch auszuweichen, ohne Veits, des Direktors, Vorwiffen angekauft. Da mufste Veit erkennen, dafs feine Zeit vorbei fei: er legte feine Stelle nieder und zog fich zunächft in fein Privatatelier zurück, bis er fpäter, als Direktor der Galerie nach Mainz berufen, Frankfurt ganz verliefs. Die perfönliche Kränkung war hier wie bei Cornelius nur der letzte äufsere Anlafs; der wirkliche Grund bei beiden ift derfelbe: fie ziehen fich vor Einflüffen zurück, welche ihrer künftlerifchen Ueberzeugung widerfprechen und die zu bewältigen fie an diefer Stelle die Hoffnung aufgeben.

Auch dem dritten der Genoffen blieb ein Scheiden aus feinem Wirkungskreife, fowie eine damit verbundene Kränkung nicht erfpart. Schnorr hatte 1841 Dresden befucht. Der perfönliche Verkehr mag es gewefen fein, welcher, als durch Matthäi's Tod die Stelle des Galeriedirektors dort erledigt wurde, den Blick auf Schnorr richten liefs, zumal fich Sachfen rühmen konnte, feine engere Heimath zu fein. Die erften Anknüpfungen fcheinen durch des Künftlers alten Freund und Gönner, Herrn von Quandt, gegangen zu fein. An ihn wenigftens ift nach Vermuthung des Sohnes des Künftlers, Herrn Profeffor Dr. Schnorr von Carolsfeld in Dresden, deffen freundlicher Mittheilung die folgenden Dokumente zu verdanken find, ein Brief gerichtet, deffen vom 9. März 1845 datirtes, von des Künftlers eigener Hand gefchriebenes Koncept in dem Nachlaffe erhalten ift. Da heifst es: «Faffe ich das zufammen, was aus meinem Gefühl als Antwort auf Ihre Frage fich geftaltet, fo ift dies ein lautes und ftarkes Ja. Abgefehen von den heimathlichen Empfindungen, die mich anwehen, abgefehen von dem Zuge des Herzens zu den geliebten verwandten und befreundeten Menfchen, welche Ihre Stadt birgt, drängt die beftimmte Ueberzeugung mich zu diefer Antwort hin, dafs ich jetzt mit dem, was mir gegeben ift, was ich gelernt und in Erfahrung gebracht habe, mit einem Wort, was ich als Künftler bin, im Gebiete der Lehre in Dresden einen grofsen und herrlichen Wirkungskreis finden könnte; während umgekehrt meine akademifchen Verhältniffe in München Veränderungen entgegengetrieben werden, welche ein meinen Anfichten und Gaben angemeffenes Wirken immer mehr und mehr zu erfchweren drohen.» Diefe Veränderungen, welche fich feinem Willen entgegenftellten, haben offenbar ihren Grund in der zur Herrfchaft gekommenen Gegenftrömung in der Malerei, welche an der Münchener Akademie darin fich äufserte, dafs nach Cornelius' Weggang nicht etwa Schnorr, fondern der Architekt Gärtner zum Direktor berufen wurde, derfelbe Mann, der fchon Cornelius und deffen Malerei entfchieden entgegengetreten war. Diefe Stellungnahme einzig auf perfönliche Intriguen zurückführen, heifst Grund und Mittel verwechfeln Der wirkliche Grund ift ficherlich eine andre künftlerifche Ueberzeugung gewefen, welche den Anfpruch auf das Wiederaufleben der koloriftifchen Tendenz und der damit zufammenhängenden realiftifchen Richtung in Wahl und Behandlung der Stoffe als begründet anerkannte. Cornelius und die Seinen konnten, ohne fich felbft aufzugeben, diefen Anfpruch nicht anerkennen und erblickten daher in dem Wirken ihrer Gegner nur Intriguen, ein Standpunkt, der für fie ebenfo begreiflich wie für die hiftorifche Auffaffung ungerechtfertigt ift. Wenn Schnorr nicht zum Direktor ernannt wurde, fo gefchah es, weil befonders König Ludwig felbft auf die andre Seite getreten war. Es wird dies durch den weiteren Verlauf der Thatfachen bewiefen. Trotz der in feinem Briefe angeführten Gründe konnte fich nämlich Schnorr, in feiner feften Anhänglichkeit an den König und feine Münchener Wirkfamkeit, nicht entfchliefsen, den entfcheidenden Schritt zu thun: die endlich an ihn ergangene Berufung lehnte er ab. Er meldete dies am 26. Mai 1845 dem Könige, fügt aber zugleich hinzu, «dafs diefer Ruf ihn nicht zu beftimmen vermöge, aus dem Dienfte zu fcheiden, dem er bisher mit Hingebung und äufserfter Anftrengung aller feiner Kräfte fich gewidmet habe.» Er hätte wohl das Recht gehabt, dafür mindeftens eine

anerkennende Aeuſserung zu erhalten. Es kam anders. In ſeinem «Kurzen Bericht über mein Leben, der Königlichen Akademie der Künſte zu Berlin erſtattet aus Veranlaſſung meiner Erwählung zu ihrem Mitgliede», erzählt er: «Einige Bitterkeit miſchte ſich in meine Empfindungen, als ich nach einer einfachen Meldung an den König, daſs eine Berufung an mich erfolgt, von mir aber abgelehnt worden ſei, mein Schreiben mit einigen Worten zurückerhielt, die mir den Eindruck machten, als wäre mein Austritt aus dem Münchener Wirkungskreis eher erwünſcht als unerwünſcht.» Schnorrs Empfindung war ſicher richtig; der König hatte mit der ihm eigenthümlichen ſouveränen Behandlung der «teutſchen» Sprache unter Schnorrs Brief geſchrieben: «Wie angenehm auch dieſe Aeuſserung von einem ſo ausgezeichneten Künſtler und rechtſchaffenen Manne mir iſt, ſo möchte ich doch nicht, daſs derſelbe, wenn ein groſser Vortheil durch den Antrag ihm würde, er ſolchen ausſchlagend es ſpäter ihn gereue und er [sic!] als ein dargebrachtes Opfer anführe. München 26. Mai 45. Ludwig.» Als daher im März des folgenden Jahres ein erneuter Ruf, nach Dresden zu kommen, an Schnorr erging, lehnte dieſer nicht mehr ohne weiteres ab, ſondern richtete eine Vorſtellung an den König, in welcher er ihn «vor jeder Entſchlieſsung» von dem Rufe in Kenntniſs ſetzt und die Verſicherung hinzufügt, «daſs ich München nur mit ſchwerem Herzen verlaſſen und mit gleichen Ausſichten für die Verſorgung meiner zahlreichen Familie in den hieſigen Verhältniſſen niemals aus Eurer Königlichen Majeſtät Dienſt ſcheiden würde.» Da hierauf von Seiten des Königs überhaupt gar nichts geſchah, ſo war damit die Entſcheidung gefallen. Im September 1846 ſiedelte Schnorr nach Dresden über.

Dieſer in ſeinen weſentlichen Gründen übereinſtimmende, nur durch kurze Friſten getrennte Rücktritt der drei Männer von ihren maſsgebenden Stellungen hat eine tiefere Bedeutung als die eines Wechſels von Perſönlichkeiten. Es iſt der Rücktritt eines Grundſatzes, der damit den Anſpruch aufgiebt, als Angreifer einer für verderblich gehaltenen Richtung in der Malerei und Beherrſcher einer zur Geltung gekommenen beſſeren Richtung gelten zu wollen. Die Männer, welche ſo kampfesmuthig nach Deutſchland gekommen waren, welche gehofft hatten, wenn ſie nur erſt einige Plätze erobert hätten, bald ihre Reform überall zur Herrſchaft zu führen, welche in der That eine Zeit lang, von der überwältigenden Kraft ihres Hauptmanns mit fortgeriſſen, auf ihren Poſten die maſsgebenden Faktoren geworden waren — ſie traten auf Stellungen zurück, wo ſie nicht mehr als anerkannte, in ihrem Wirken als berechtigt betrachtete Vertreter einer groſsen Strömung, ſondern als einzelne Perſönlichkeiten ihren Rang behaupteten, während die von ihnen eine Zeit lang zurückgedämmte Koloriſtik und Fachmalerei mit geſammelter Kraft ſich erhob und wie eine Sturmfluth über ihnen zuſammenzuſchlagen drohte. Und wenn die ihnen innewohnende Schöpferkraft ſie dennoch das Haupt hochhalten, ja theilweiſe gerade erſt jetzt recht erheben läſst, ſo erſcheinen ſie zwar wie ungebrochene Felſen, welche die groſse Maſſe überragen; aber in ihrer Vereinzelung machen ſie trotz ihrer Groſsartigkeit den Eindruck der Vereinſamung, und die Abnahme ihres Einfluſſes auf die heranwachſende Generation wird ſo durchaus begreiflich. Um ſo natürlicher iſt es, daſs ſie jetzt ihre Kraft und Energie zuſammenraffen und gerade in dieſer letzten Epoche

Werke ſchaffen, welche ſie in ihrer vollen Bedeutung erſcheinen laſſen, wenn auch die Zeit nicht mehr dazu angethan war, dieſen Werken eine ungetheilte Bewunderung zu ſchenken oder ihnen gar eine epochemachende Bedeutung gleich früheren ihrer Schöpfungen zuzuerkennen. Sie nehmen damit in dem Fortgang der Kunſtentwickelung eine Stellung ein, welche ihre beiden früheren Genoſſen in Rom eigentlich nie aufgegeben haben: Overbeck und Führich haben weit weniger ſchulbildende als individuelle Bedeutung gehabt und ſind daher jenem Eroberungszug gegen die deutſchen Akademien fern geblieben. Die friedliche Natur Overbecks hat ſich in der heiligen Stadt am ſicherſten und wohlſten gefühlt; ſein kampfbereiter Genoſſe Führich richtete ſeine Waffen weniger gegen eine entgegenſtehende künſtleriſche Richtung, als vielmehr gegen die der religiöſen Kunſt als ſolcher widerſtrebende Kunſtübung, ſo daſs ſein Streiten mit dem anderen Objekte auch einen anderen Charakter hatte. Beide blieben daher von den Folgen ſolchen reformatoriſchen Kampfgelüſtes verſchont: ihr künſtleriſches Wirken konnte ſich innerhalb der durch ihre Natur geſteckten Grenze ruhiger und gleichmäſsiger entwickeln.

Es iſt bemerkenswerth, wie bei dieſem Umſchwung, welcher das allmähliche Zurücktreten der drei Hauptverfechter der neuen Richtung in Deutſchland zur Folge hatte und damit die dritte und letzte Epoche ihres Wirkens einleitet, es wiederum Cornelius iſt, welcher die einmal eroberte Stellung erſt aufgiebt, nachdem er ſich noch einmal auf künſtleriſchem Gebiete zu gewaltigem Kampfe aufgerafft hatte. Schon im Begriffe, alle Hoffnung aufzugeben, ſieht er eine neue Möglichkeit, ſeinen Poſten zu behaupten, und ſofort tritt jeder Gedanke an Weggehen zurück: mit geſammelter Kraft, mit erneutem Kampfesmuthe nimmt er das Wagniſs auf. Schien es doch, als ſollte mit der neuen ihm in Ausſicht geſtellten Aufgabe für ihn zugleich ein Lieblingswunſch in Erfüllung gehen, ein höchſtes Ziel ſeines künſtleriſchen Strebens ihm in das Bereich der Möglichkeit einer Ausführung gerückt werden.

Als König Ludwig eine ſeinem Patron geweihte Kirche zu bauen beſchloſs, war es für ihn wohl ſelbſtverſtändlich, daſs den bildneriſchen Schmuck der Wände Niemand anders ausführen ſollte als der Meiſter, den er doch immer noch für ſeinen beſten Künſtler hielt und den er da nicht zu verwenden zögerte, wo die Gefahr einer ſchülerhaften Ausführung und einer Zerſplitterung in viele Hände ausgeſchloſſen werden konnte, wo aber auch die Groſsartigkeit des Planes eines ſo umfaſſenden Geiſtes, einer nie verſagenden Schöpferkraft bedurfte, wie ſie damals in der That nur Cornelius beſaſs. Die Beſeligung, mit welcher den in der Vollkraft des Lebens und Schaffens ſtehenden Meiſter (er war 46 Jahr alt) die neue Ausſicht erfüllte, zeigt eine Stelle aus einem vom 20. Januar 1829 datirten Briefe an ſeine Freundin, Fräulein Emilie Linder (Förſter II, S. 6), in welchem es heiſst: «Schon ſeit ſechzehn Jahren trage ich mich herum mit einem chriſtlichen Epos in der Malerei, mit einer gewaltigen Commedia divina, und ich hatte häufig Stunden und ganze Zeiten, wo es mir ſchien, ich wäre dazu auserſehen. Und nun tritt die himmliſche Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen ſoll ich nun noch beneiden? Das Univerſum öffnet ſich vor meinen Augen. Ich ſehe Himmel,

Erde und Hölle; ich fehe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ich ftehe auf dem Sinai und fehe das neue Jerufalem; ich bin trunken und doch befonnen.» Jene fechzehn Jahre führen in das Jahr 1813 zurück. Damals hatte Cornelius, durch Schloffers Vermittlung mit Dante bekannt geworden, in längerem Aufenthalte in Orvieto Luca Signorelli's Fresken eingehend ftudirt, worüber uns ein Brief an Overbeck vom 19. Auguft 1813 belehrt (Förfter I, S. 139 ff.). Cornelius fühlte die Verwandtfchaft des Dichters und des Malers wohl heraus; er rechnet Signorelli «zu den Malern der erften Klaffe» und fügt hinzu: «Wie fo ganz anders ift die Univerfalität diefer Männer gewefen gegen das Unding, was man jetzt fo nennt! Sie hatten eine reine, liebevolle Kinderfeele, die Himmel und Hölle durchdrang. Wohl hat Signorelli alles gekannt: die Kunft, die Wiffenfchaft und das Menfchenleben in feinem ganzen Umfang; doch die gemeine Seele deffelben mag ihn kaum berührt, aber nichts weniger als behalten haben. Davon zeugt die Ironie und der Hohn faft, womit er es behandelt. Er ift darin Dante vollkommen ähnlich, der ihn auch bei diefem Werke mag begeiftert haben. Von der Schönheit und Lieblichkeit des Paradiefes kannft Du Dir keine Vorftellung machen.» Den Herbft jenes Jahres brachte Cornelius in Florenz zu, um die grofsen Werke in den Kirchen zu ftudiren. Und in eben diefer Zeit erwacht oder befeftigt fich wenigftens in ihm der Gedanke, dafs der Malerei nur durch Erneuerung des Freskobildes zu monumentaler Bedeutung verholfen werden könne. In Vogels Brief an Förfter (I, S. 121 ff.) heifst es: «Erft 1813, alfo nach meiner Abreife von Rom, und fpäter berichteten mir die anderen Freunde von dem regen Leben, das in ihrem Kreife begonnen und wie durch Cornelius' energifchen Eifer die monumentale Kunft mittelft der Freskomalerei wieder emporkommen müffe.» In diefem Gedankenkreis alfo war jener Plan einer gemalten divina commedia entftanden, welcher den Meifter nicht mehr verliefs, folange er lebte. Und diefer Gedanke ift es, der in feinen grofsen Werken fich immer reiner und klarer herausarbeitet. Erft follte er Dante felbft malerifch nachdichten in der Villa Maffimi; in der Glyptothek konnte er im Götterfaale feinen eigenen Weg gehen und wenigftens, foweit der vorgefchriebene Geftaltenkreis es erlaubte, ein das Weltfchickfal umfpannendes malerifches Gedicht fchaffen. Jetzt hoffte er es in dem Anfchauungskreife thun zu können, welcher feiner Ueberzeugung nach zugleich der höchften Wahrheit entfprach, und als er hier in deffen Ausgeftaltung gehemmt blieb, durfte er fpäter noch einmal feine Dichtung aufnehmen und unter einen neuen Gefichtspunkt ftellen. Dafs er fie diesmal nicht fo ausführen konnte, wie fie in ihm lebte, lag wohl an den geringen Mitteln, welche für die Ausführung zur Verfügung ftanden. Es fcheint, dafs für die auf praktifche Erreichbarkeit der Pläne ausgehende Denkweife des Königs die Pläne des Künftlers viel zu weit ausholten: in dem Antwortfchreiben an den König fagt Cornelius: «Wäre es mir gelungen, Eurer Majeftät mein Vorhaben anfchaulich zu machen, fo wäre die Ausführung des ganzen Werkes nicht unterblieben. Es ift von meiner Seite keine unbegrenzte Träumerei, fondern das Refultat langjährigen ernften Nachdenkens.» Wie tief Cornelius von diefer Befchränkung berührt war, zeigt der folgende Satz, der in fchmerzlichem Kontrafte zu der Glückstrunkenheit in dem erften Freudenbrief diefe zugleich ergänzt:

«Mit fchwerem Kummer habe ich den Gedanken an diefes Epos der Malerei aufgegeben, jenem Schmerz der verlorenen, erften Liebe nicht unähnlich.» (Förfter II, S. 15.) Es wäre von höchftem Intereffe, wenn fich der fchriftliche Vorfchlag von Cornelius erhalten hätte. Er liefse uns einen äufserft werthvollen Einblick in das allmähliche Reifen diefes fein Leben erfüllenden Planes thun und das Verhältnifs genauer erkennen, in welchem diefer ältere Plan zu der für Berlin gefchaffenen fpäteren Verkörperung des grofsen Weltgedichtes fteht. So aber find wir hierfür auf die Ausführung in der Ludwigskirche felbft angewiefen.

Der Grundcharakter diefes eingefchränkten Planes läfst fich wohl am treffendften dahin beftimmen, dafs er uns in erhabenen Abbreviaturen die Hauptmomente des Weltprozeffes nach chriftlicher Auffaffungsweife vorführt, es aber unferer Phantafie überläfst, alle die wichtigen Zwifchenglieder, befonders aber die lebendige Beziehung auf die fich unabläffig erneuende Menfchheit und in ihr auf uns felbft zu ergänzen. Das Werk ift darin dem Volksliede nicht unähnlich, das, foweit es epifch ift, denfelben Charakter der Abbreviatur an fich trägt. Und wie jenes, wendet fich auch diefes Werk zum Volke, um zu diefem in einer Allen verftändlichen Sprache zu reden, ihm eine Lehre, eine Auffaffung mitzutheilen, wie fie gerade diefer Meifter aus der heiligen Gefchichte und ihrer Beziehung zur Weltentwicklung gewonnen hat. So ftellt fich das Werk von vornherein auf den Standpunkt jener ernften Schöpfungen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, welche diesfeits und jenfeits der Alpen die heilige Gefchichte noch nicht zum Vorwand gebrauchten, um das künftlerifche Vermögen ihrer Schöpfer aufzuweifen, fondern welche unter enthaltfamer Zurückfchiebung des eigenen Wefens die in dem Boden der heiligen Gefchichte verborgenen Quellen hervorzulocken fuchten, damit fie den Seelen eine köftliche Labe würden, nach deren Genufs fie keinen Durft nach anderem Waffer empfänden. Aber gerade in der Fefthaltung und Betonung diefes Standpunktes liegt zugleich der Grund, weshalb der moderne Meifter nicht fo wirken kann, wie es jene Alten vermochten. Ihnen ftand als natürlicher und zugleich der Sache und dem Zweck entfprechender Ausdruck eine Herbigkeit der Form zur Verfügung, welche auch zu uns noch fympathifch redet, weil fie ungefucht und felbftverftändlich ift. Der moderne Meifter kann die inzwifchen eingetretene Formentwicklung eben fo wenig ableugnen und unterdrücken, wie das felbftverftändliche Beftreben, zugleich als Künftler nicht nur zu fchaffen, fondern auch darauf hinzuwirken, dafs fein künftlerifches Schaffen als folches empfunden werde, dafs es im Einklang mit unferer Art, Kunftwerke zu betrachten, auch auf unfer Gefallen wirke: der moderne Künftler kann nicht mehr ausfchliefslich religiös wirken, er mufs auch äfthetifch wirken. Soweit es fich dabei um Darftellung hiftorifcher oder als hiftorifch geltender Thatfachen handelt, werden die beiden Richtungen wohl neben einander beftehen können. Sobald aber die hiftorifche Thatfache den Anfpruch auf Wiedergabe eines realiftifch gedachten Vorganges aufgiebt und den Anfpruch erhebt, als Symbol einer weit über das Einzelereignifs hinausgehenden Bedeutung für die Gefammtentwicklung der Welt zu gelten, wenn alfo, ftatt dem Einzelnen es zu überlaffen, fich mit der Geltung felbft auseinander zu fetzen, welche das realiftifch dargeftellte Einzelereignifs für das Heil feiner Seele haben foll, der

Anfpruch gemacht wird, für diefe tiefere Bedeutung den allein richtigen Weg, die allein feligmachende Auffaffung vorfchreiben zu wollen, fo erhebt fich bei den Befchauern ein Widerfpruch, welcher feine Berechtigung in der Nichtübereinftimmung des lehrhaften Inhaltes und der Tendenz der Predigt mit dem Beftreben nach äfthetifcher Wirkung findet: es werden zwei Seiten im Menfchen angeregt, die nicht nothwendig zufammengehen müffen, die vielmehr am liebften fich getrennt halten. Die äfthetifche Tendenz fchadet dem Streben nach erfchütternder, die Seele in ihrem ernfteften und heiligften Ziele fördernder Wirkung; die lehrhaft religiöfe Tendenz läfst die äfthetifche Würdigung nicht zu der Ruhe und Unintereffirtheit an dem perfönlichen Wohle kommen, welche die Grundbedingung für die äfthetifche Wirkung ift. Jene will die Seele ergreifen in dem, was fie ift, diefe in dem, was fie fich vorftellt.

Diefer Zwiefpalt wäre nicht fühlbar, wenn das Werk fich auf dem Boden gehalten hätte, der hier der vollberechtigte, ja der einzigberechtigte war: wenn es fymbolifch geblieben wäre. Dafs es dies nicht ift, bleibt um so mehr zu verwundern, als gerade die fymbolifche Auffaffung und Verwendung der Kunft recht eigentlich der innerften Natur von Cornelius entfpricht. Es ift dies fo fehr der Fall, dafs er diefe fymbolifche Auffaffung nicht nur im Götterfaale der Glyptothek angewendet hat, was nicht befonders auffallen kann, fondern auch in den der hiftorifchen Kunft angehörigen Darftellungen des Heldenfaales (f. oben S. 110 ff.). Hier nun bringt er umgekehrt bei einem Gegenftande, bei welchem, wie bei dem jüngften Gerichte, die fymbolifche Auffaffung die durch die Natur des Gegenftandes erforderte ift, ein hiftorifches Element in die Darftellung, das gerade hier um fo mehr befremdet. Man wird nicht falfch gehen, wenn man diefe Thatfache als eine Nachgiebigkeit gegenüber der immer mehr zur Geltung kommenden Begeifterung für die hiftorifche Darftellung auffafst. Gerade hier, wo es fich um einen Exiftenzkampf handelte, wo Cornelius die Berechtigung feiner Kunftrichtung nachweifen wollte, läfst es fich begreifen, dafs er der mehr und mehr zur Herrfchaft gelangenden Richtung entgegenging, dafs er zeigen wollte, wie ihr feine eigne Richtung nicht fremd, nicht unvereinbar fei. Er hat gerade das Gegentheil bewiefen, und hat felbft die Vergeblichkeit des Verfuches eingefehen: den Beweis dafür hat er in den Campofantoentwürfen geliefert, wo von derartiger Vermengung nicht mehr die Rede ift. Für uns aber ift hierdurch der Mafsftab für eine gerechte Beurtheilung gegeben: die Bilder der Ludwigskirche geben nicht das nach der Ueberzeugung und der Befähigung des Meifters denkbar Befte — fie find das Ergebnifs eines Ringens um Anerkennung der Berechtigung feiner Richtung, damit die angebahnte Reform in der Malerei erhalten werde. Sie tragen die Spuren diefes Kampfes: fie find grofs und erhaben, fie überwinden aber nicht den Zwiefpalt, welchen ein Werk mit Nothwendigkeit in fich trägt, das nach zwei Seiten hin gerecht werden will. In diefem Zwiefpalt aber liegt der Grund, weshalb gerade diefe doch immerhin grofse Leiftung von Cornelius nicht die allgemeine Anerkennung gefunden hat, welche feinen Werken entfchiedener Richtung immer zu Theil geworden ift. (Eine eingehende Charakteriftik des zwiefpaltigen Standpunktes bei dem Hauptbild findet fich in meiner Abhandlung:

«Cornelius und das Weltgericht» in den «Grenzboten» 1884, S. 523—527; S. 592—601).

Da dem Künftler das Langfchiff zur Ausmalung nicht zur Verfügung geftellt, er vielmehr auf Querfchiff und Chor befchränkt wurde, fo konzentrirte er fich auf den einen Grundgedanken der Predigt zum Heile der Menfchheit, welchen auch Dante in den Vordergrund ftellte: der Anblick des Gerichtes mit feiner Scheidung zwifchen Erlösbare und Unerlösbare follte ein wirkungsvoller Appell an die Gläubigen werden. Darum legt er das Hauptgewicht auf die Darftellung des Gerichtes felbft und giebt diefem den auch trotz Michelangelo's Beifpiel ungewöhnlichen Platz an der Chorwand: Michelangelo fchuf fein Werk in einer Kapelle ohne die traditionelle kirchliche Form des kreuzähnlichen Grundriffes und im Anfchlufs an die bereits beftehende fonftige Ausmalung des heiligen Raumes; Cornelius wählte feinen Platz als den der anbetenden Menge während des Gottesdienftes unausgefetzt fichtbaren Ort, um dorthin das zu ftellen, was ihm im Zufammenhange mit feinen anderen Darftellungen das Wichtigfte war. Dem Gerichte als dem Schluffe des Weltprozeffes entfpricht als deffen Anfang die Weltfchöpfung und die eine Erlösung bedingende Entäufserung Gottes, welche als Walten des heiligen Geiftes zu der irdifchen Entftehung des Sohnes führt: ohne diefe ift das Selbftopfer Gottes in der Perfon des Sohnes nicht denkbar. Diefes Entgegenkommen Gottes berechtigt feine Strenge gegen die ihn Zurückftofsenden. Als Zwifchenglieder, welche den Erlöfungsprozefs verftändlich machten, müfste der Sündenfall fo wie die Erlöfung derer, welche Gottes Entgegenkommen nicht haben zurückftofsen können, alfo der vor Chrifti Erfcheinen tugendhaft Geftorbenen, die Höllenfahrt, als das Mindefte des Nothwendigen mit hereingezogen werden: dafs wenigftens die letztere thatfächlich geplant war, beweift das im Zufammenhang mit diefem Werke entftandene Bild in der Raczynskifchen Galerie, welches gerade diefen Gegenftand behandelt. Beides konnte aber in dem fo befchränkt zugeftandenen Raume nicht untergebracht werden. So fetzte denn Cornelius an die Altarwand das Weltgericht, an den Chorbogen die Weltfchöpfung, in das Kreuzgewölbe der Vierung den heiligen Geift in Geftalt der Taube, deffen Wirken fich in den Kreuzkappen entfaltet, während die Hauptwände des Querfchiffes nach Norden hin die Menfchwerdung, nach Süden hin den Opfertod Chrifti darftellen: das Kreuzgewölbe des nördlichen Armes zeigt die Predigt durch die Evangeliften, das des füdlichen Armes die Predigt durch die Kirchenväter. So bietet in der dreifachen Reihe hinter einander in der Längsrichtung fich in der Mitte die Weltfchöpfung, nach der Gemeinde zu der Erlöfungsverfuch, der Mannigfaltigkeit feiner Momente entfprechend fich am weiteften im Raume ausdehnend und in Einzeldarftellungen auflöfend, als Schlufs und Ziel aber wie für die Entwicklung der Welt felbft, fo auch für das Auge das Weltgericht. Bei der Schöpfung hypoftafirt fich Gott als Vater, bei dem Erlöfungswerke als heiliger Geift, bei dem Gerichte als Sohn, fo dafs fich fo zugleich die Dreieinigkeit fichtbarlich geftaltet: ihre drei Perfonen bilden jedesmal den Höhepunkt in der vertikalen Richtung, den Mittelpunkt in der Querrichtung. Das Wefen und Weben des Vaters fpiegelt fich in den anbetenden Engelchören, deren Schauen und Dienen Seligkeit ift; das Wirken und Walten des heiligen Geiftes äufsert fich in den Kreifen der Verkündiger und



Cornelius: Die Weltſchöpfung. Freskogemälde an dem Chorbogen der Ludwigskirche zu München.

der Verbreiter des Chriſtenthums, und zwar ſo, daſs die nach Gott Vater zugehende öſtliche Gewölbekappe des Vierungsgewölbes, deſſen Schluſsſtein die ſchwebende Taube zeigt, die Patriarchen und Propheten enthält, ſodann, das Auge nach Oſten gerichtet, nach rechts herum in hiſtoriſcher Reihenfolge, ſoweit ſie bei ſolcher Maſſengruppirung möglich iſt, ſüdlich die Apoſtel und die Märtyrer, weſtlich die Kirchenlehrer und die Ordensſtifter, und nördlich die Miſſionäre, die heiligen Könige und die heiligen Jungfrauen. Dazu gehören in derſelben Querreihe nördlich die Evangeliſten, ſüdlich die Kirchenväter. Das Urtheilen und Scheiden des Sohnes aber findet für ſeine ſtrenge Gerechtigkeit eine Begründung in den von den ihn umſchwebenden Engeln gehaltenen Marterwerkzeugen Chriſti: ſie zeugen für das Entgegenkommen Gottes und die Zurückſtoſsung ſeitens vieler Menſchen — dagegen vermag auch die ewige Gnade nichts.

Daſs der Abfall und damit die kirchliche Erklärung der Entſtehung des Böſen fehlt, welche allein die Nothwendigkeit des erlöſungsbegierigen Entgegenkommens Gottes verſtehen läſst, iſt ein entſchiedener Mangel, den gewiſs Niemand mehr empfunden hat als Cornelius ſelbſt. Vielleicht war gerade dies der Grund, weshalb er das teufliſche Walten im Gegenſatz zu dem göttlichen mehrfach entſchieden betont. So ſetzt er in die von dem Chorgewölbe mit der Darſtellung von Gott Vater übrigbleibenden Stichkappen auf die nördliche Seite, wo beim Weltgerichte die Seite der Guten iſt, den Erzengel Gabriel, den Verkünder der nahenden Erlöſung, mit ſchützenden und vermittelnden Engeln (Ave Maria), während die ſüdliche Seite, auf der im Weltgerichte die Böſen anſtürmen, Michael, den Beſieger des Satans, mit abwehrenden und ſtreitenden Engeln (INRI) im Kampfe mit dem Satan, dem Verderber und Verführer, zeigt. Ebenſo iſt mit der Kreuzigung der Gegenſatz der beiden Schächer durch Engel und Teufel ſcharf gekennzeichnet: hier vollzieht ſich im Augenblicke des Todes Chriſti ſelbſt ein Vorbild des Gerichtes, dem er dereinſt als Gott Sohn vorſtehen wird. Immerhin wäre gerade hier eine möglichſt klare Betonung durch bildliche Geſtaltung dieſes wichtigen Momentes im Weltprozeſs ſehr wünſchenswerth geweſen.

Daſs in der Einzeldurchführung eine Natur wie Cornelius ihren eigenen Weg ging und trotz dem Anſchluſs an die Ueberlieferung ſeine ihm eigenthümliche Auffaſſung bewahrte, iſt ebenſo natürlich, wie es für den Künſtler rühmlich iſt, wenn es dabei gelingt, den gegebenen Charakter des Werkes zu wahren und die Einheit des einmal angenommenen Standpunktes feſtzuhalten. Als Reſultat einer Prüfung nach dieſen beiden Geſichtspunkten ergiebt ſich Folgendes.

Den erſten groſsen Moment des erhabenen Dreiklangs, die Weltſchöpfung, faſst Cornelius ſo, daſs er Gott Vater darſtellt, wie eben auf ſein Geheiſs der Sterne Schaar, und ihnen voran Sonne und Mond entſtehen, oder richtiger mit dem Geheiſs entſtanden ſind, ſo daſs befehlende Bewegung und Wirkung dasſelbe ſind. Es iſt ſomit ein hiſtoriſcher Moment, deſſen unendliche Bedeutung eine ſymboliſche Darſtellung durch die Auffaſſung Gottes ſelbſt, ſo wie der ihn umgebenden Engelſchaaren bedingt. Gott thront auf Wolken ſchwebend und ſetzt ſeine Füſse auf die Erde als ſeinen Schemel, die von den anbetend aufſchauenden Cherubim gehalten wird. Bei der Darſtellung der Engel mag Cornelius wohl im Allgemeinen an die neun Engelchöre gedacht haben, wie ſie Dante im 28. Geſange des

Paradiefes fchildert. Er hat fich aber nicht fklavifch an die auch von der Kirche anerkannte Auffaffung gehalten; er hat die Engel vielmehr benutzt, um Gottes Walten in der Schöpfung auf Erden und am Himmel anzudeuten. Die zu feinen Füfsen verfammelten, um die Erde knieenden Engel beugen fich demüthig, legen die Krone nieder, beten oder halten das Weihrauchfafs: demüthige Anbetung zollt die Erde dem Schöpfer. Die zunächft höher fitzenden Engel weifen auf die harmonifche Weltordnung hin: Zeit und Raum werden rechts zugemeffen mit Sanduhr und Zirkel, die Harmonie der Sphären wird links in dem Zufammenfpiel der drei Inftrumente vorgebildet, und fchon haben fich die Sterne zum Thierkreis geordnet und wallen dahin in jenem wunderbaren Zufammenklange, den die kirchliche Wiffenfchaft des Mittelalters fo gerne aus der heidnifchen Philofophie herübergenommen hatte; weiterhin erfcheinen die Wahrzeichen der göttlichen Regierung während des Weltprozeffes, links in dem Engel mit Schwert und Buch wohl das Gefetz, deffen gerechte Handhabung der Engel mit der Gerechtigkeitshand, dem Stabe mit der Schwurhand, andeutet, und zu deffen Durchführung die Kraft nicht fehlt, wie der Engel mit dem Eichenzweige lehrt. Ift das Gefetz das Symbol der Zeit des alten Bundes, fo führt uns der Engel rechts mit der Palme, dem alten Symbole der Auferftehung, in die Zeit, in welcher Gottes Herrfchaft eine neue und andere geworden ift, in welcher der Friede auf Erden herrfchen foll, wie der Stab und die Weltkugel der an das neue Jerufalem erinnernden mit Zinnenkrone gefchmückten Engel daneben uns verkünden. Ueber Allem aber fchweben in der heiligen Zwölfzahl die Seraphim, ftimmen ihr «Heilig, heilig» an und fammeln fo gleichfam den durch die ganze Weltfchöpfung fchwingenden Grundton, der zugleich das Endziel der Weltentwicklung, die Befeligung in der Anfchauung und Anbetung Gottes erkennen läfst (Abbild. S. 13).

Gott Vater ift nicht, wie bei Michelangelo, der durch die Welt dahinbraufende, Erfcheinung gewordene Schöpfergedanke, den es drängt, Alles mit feinem Leben zu erfüllen: er ift bei Cornelius vielmehr das ewig ruhende Zentrum des Weltalls, gleich jenem Gotte Dantes im Empyreum, jener ewigen Liebe, die da Sonne und Sterne bewegt, die felbft unbeweglich allein durch die Kraft des Wollens die Bewegung hervorbringt, wie fie in der Weltfchöpfung fich äufsert. So ift auch hier die körperliche Erfcheinung nur fo weit in Bewegung dargeftellt, wie es nothwendig ift, um uns aus der Erfcheinung den Willen erkennen zu laffen, fowie die Richtung und das Ziel feines Willens. Wenn daher Cornelius fich auch äufserlich in der Auffaffung Gottes als des «Alten der Tage» an Michelangelo angefchloffen hat, und ficher mit Recht, da deffen mächtige Schöpfungen unauslöfchlich in allen Nachlebenden haften geblieben find, fo hat er doch fich feine eigene Auffaffung fowohl in der Perfönlichkeit Gottes und ihrem Charakter, wie auch in der Art, wie er die Schöpfung ausführt, vollftändig gewahrt. Von befonderem Intereffe hierbei ift, wie Dantes Einflufs hier noch nachwirkt, wie aber die aus ihm gewonnene Anregung allmählich herangereift ift: jene Auffaffung Gottes, welche Cornelius für das Deckenbild des Dantezimmers der Villa Maffimi geplant hatte, erfcheint hier weiter fortgebildet und zugleich, in Folge des anderen Zufammenhanges, in welchem er als Schöpfer geftellt ift, uns nähergerückt und verftändlicher geworden.

Aber die Sünde hat Eingang in die Schöpfung gefunden; Gott jedoch will feine Schöpfung von der Sünde erlöfen. Der erfte Punkt bleibt hier unberührt; um fo bedeutfamer findet der zweite feine Verkörperung. In der Perfon des heiligen Geiftes fchwebt Gott nieder: die Taube im Schlufsftein des Vierungsgewölbes; an der Schlufswand des nördlichen Querfchiffs erfcheint in der oberen Reihe, links und rechts von dem Fenfter, Gabriel und Maria; das Hauptbild giebt fodann den Erfolg der Verkündigung: Chriftus ift geboren und er wird, wenn auch noch Kind, als Heiland erkannt. Um dies deutlich zum Bewufstfein zu bringen, knüpft Cornelius zwar an hiftorifche Ereigniffe an, bringt fie aber in einen Zufammenhang, der fie nicht mehr in ihrer hiftorifchen, fondern in ihrer fymbolifchen Bedeutung gelten läfst. In der Mitte auf einer Terraffe, zu welcher zwei Stufen führen, fitzt, oder richtiger, thront vor der Krippe, über welcher der angedeutete Bau den Eindruck eines Tabernakels macht, Maria und nimmt eben das umhüllende Tuch von dem Kinde weg, das frei und ficher auf ihrem Schoofse fitzt und die Arme ausbreitet, als riefe es jetzt fchon: Kommt alle zu mir her. Und in der That kommen von rechts die Hirten, Männer, Frauen und Kinder, um ftaunend anzubeten, von links her die Könige, um dem höheren Herrn zu huldigen: hoch und niedrig, die Vertreter der ganzen Menfchheit eilen herbei. Ueber Maria ftrahlt der Stern, über der Hütte fchwebt die Taube und noch höher Gott Vater, als ob er eben bezeugte: das ift mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe, und auf welchen der heilige Geift in Geftalt der Taube fich herabläfst. Die Engel aber fchweben um Gott, rechts und links von unten nach oben erft je ein muficirender, dann je zwei Rauchfäffer haltende, endlich je drei fingende. So ift nicht die Geburt felbft dargeftellt: die Engel verkünden nicht den Hirten, fie find, wie immer, anbetend um Gott verfammelt; es ift auch nicht die Huldigung der Könige als folche dargeftellt: fie hat mit der Anbetung der Hirten nichts zu thun. Beide Motive find vielmehr als Symbole für den höheren Gedanken benutzt, dafs alle Welt den Heiland verehrt, den Gott als feinen Sohn offenbart und dem er feinen Geift fendet. So fehen wir auch nichts von den Herden; die einzig fichere Andeutung, dafs wir es auf der einen Seite mit Hirten zu thun haben, giebt die herrliche Geftalt des jungen Mannes rechts, welcher das Lamm auf der Schulter trägt, zugleich ein Hinweis auf den guten Hirten, wie er in den Katakomben fich abgebildet findet. Bei den Königen ift von der traditionellen Wiedergabe der drei Lebensalter abgewichen: zwei Könige knieen, ftatt dafs fonft nur einer kniet; beide find Greife. Das Kind felbft ift weit über das Alter eines Neugeborenen hinaus aufgefafst: an die Geburt erinnert nur die Umgebung, Ochs und Efel einerfeits, Jofeph andrerfeits. Mutter und Kind find ganz die jeder irdifchen Schwäche entzogenen göttlichen Wefen. Ihr Ausdruck ift ein freundlicher, liebevoller: Maria's zu dem Kinde, des Kindes zu den Menfchen. Von jener ahnungsvollen Tiefe, welche beide mit Rückficht auf das irdifche Gefchick des Kindes bei Rafael erfüllt, ift nichts vorhanden: die rein göttliche Empfindung freudigen und freundlichen Entgegenkommens überwiegt jeden Gedanken an das Irdifche, an die Wehen der menfchlichen Exiftenz, an das um feines Zieles willen dennoch nicht minder fchmerzenvolle Opfer. Wenn daher auch jede Einzelgeftalt voll

packendſter Lebenswahrheit iſt, ſo überwiegt in der Kompoſition doch durchaus die Rückſicht auf den geiſtigen Zuſammenhang, auf die Andeutung der welterlöſenden Bedeutung der Geburt Gottes in Menſchengeſtalt, und dieſer Rückſicht müſſen ſich alle Einzelheiten fügen, wenn auch darüber die realiſtiſche Wahrſcheinlichkeit des Ganzen verloren geht. Dadurch gewinnt die groſsartig feierliche Kompoſition ihre vollgiltige Berechtigung, jenes Vorherrſchen der kreisförmigen Hauptlinien, wie ſie ſich um Gott Vater und um Gott Sohn als die



Cornelius: Der Evangeliſt Lukas. Freskogemälde in der Ludwigskirche zu München.

beiden Zentren ziehen; dieſe ſelbſt ſind wieder durch Stern und Taube in Verbindung geſetzt, während der Engelkreis und der Völkerkreis unter einander in keiner unmittelbaren Beziehung ſtehen.

Im Kreuzgewölbe, das an dieſe Wand ſtöſst, befinden ſich die vier von Cornelius gezeichneten Evangeliſten, mächtige hoheitsvolle Geſtalten, unter ihnen am berühmteſten der ahnungsvoll aufſchauende, eine höhere Eingebung erwartende Lukas, ein herrliches Beiſpiel jener feierlichen Gröſse in ſich ſelbſt verſunkener Ruhe, welche Cornelius unübertrefflich zu geſtalten wuſste.

Von demſelben Geiſte iſt auch die gegenüber, an der ſüdlichen Schluſswand des Querſchiffes befindliche Kompoſition erfüllt, wenn ſie ſich auch in der Hauptſache ſtrenger an das Hiſtoriſche hält. Der Augenblick iſt der des eben

eingetretenen Todes Chrifti. Milder Friede liegt auf dem Antlitz, deffen Augen fich fchon gefchloffen haben. Das Haupt finkt leife nach links, fo dafs die Fülle des Haares, die rechts noch geordnet ift, links bereits haltlos über die Schulter nach vorne fällt. Von herbem Todeskampfe zeigt fich nichts, die Glieder find fanft gelöft, und über dem Ganzen liegt ein Hauch der Weichheit, der uns felten bei Cornelius begegnet, der aber hier offenbar abfichtlich erftrebt ift, um die göttliche, von dem irdifchen Leiden unberührte Natur des eben Geftorbenen durchfühlen zu laffen. Im Gegenfatz dazu find die Körper der beiden Schächer ganz ihrer irdifchen Natur und der furchtbaren Lage entfprechend aufgefafst. Anbetend und glaubensvoll fieht der greife reuige Sünder zu dem auf, der ihm die köftliche Verheifsung gegeben hat, und mit ausgebreiteten Armen fchwebt ein Engel über ihm, um das Wort Chrifti wahr zu machen. Krampfhaft krümmt fich der reuelofe Sünder rechts, die Seele ringt fich mühevoll von dem Körper los, in welchem fie nicht mehr verharren darf, und dem Loofe entgegen, das fie ableugnen möchte, deffen Wirklichkeit nur allzu deutlich in dem wie die Katze vor dem Mausloch lauernden Teufel mit Hauer, Spitzohr, Schweif, Fledermausflügeln und Krallenklauen fich breit macht: auf dem Querbalken des Kreuzes hinter dem Sünder fitzt er und hält die Hand über deffen Kopf herüber gegen den Mund hin, damit er die Seele, wenn fie diefem entfchwebt, fofort packe. Zu feinen Füfsen befinden fich die ftrammen römifchen Soldaten, darunter zu Pferde der Hauptmann Cornelius, der fich gläubig zu Chriftus wendet, und weiter nach vorne die Gruppe, welche um das Gewand würfelt; links entfprechend die Vertreter der Judenfchaft feift und weichlich auf Maulthieren, anklagend auf Chriftum hinweifend, aber — ein vortrefflicher Zug! — neben ihnen der geheilte Lahme, der feine Krücke zu dem Gekreuzigten erhebt, gleichfam nun Zeugnifs für deffen Göttlichkeit ablegend. Am Fufse des Kreuzes kniet mit gelöften Haaren, die Hände ringend, Magdalena, links, von ihren Frauen getröftet, in hilflofer Ergebung, in ftummem Schmerze fteht Maria, rechts, wehevoll zu Chriftus aufblickend, Johannes, gleichfalls von zwei Frauen umgeben, deren eine betet, während die andere in grimmigem Leide mit den Händen fich den Kopf fafst und wilden Blicks ziellos hinausftarrt. Den würfelnden Soldaten gegenüber fteht der Vertreter des neugierigen Publikums, deffen Schauluft fich um das Wefentliche wenig kümmert, aber doch nicht recht weifs, nach welcher Seite hin feine Seele nach dem Genuffe des grufelnden Behagens an dem von einem Anderen erlittenen Schmerze fich wenden foll. Den Abfchlufs machen links trauernde Freunde Chrifti, rechts mifstrauifch und zürnend blickende Römer.

Auch hier ift die Kompofition eine grofsartig ftilvolle: um Chriftus, als das Zentrum, geht die Hauptlinie von Schächer zu Schächer ab- und wieder aufwärts fteigend, fo dafs nur die Gegenüber der Soldaten und des Publikumsvertreters, wie fie thatfächlich aufserhalb der Haupthandlung ftehen, auch aufserhalb diefer grofsen Einheit liegen: dennoch find fie nothwendig, um die Lücke im Raume ebenfo formell auszufüllen, wie fie fachlich die Handlung ergänzen. Im Einzelnen überwiegt auch hier das Beftreben nach ernfter, reiner Schönheit, fo dafs felbft der reuelofe Schächer keine abftofsende Verzerrung, die würfelnden Soldaten kein realiftifch derbes Genrebild geben: der ftehende, beobachtend auf die Würfel

herabſchauende Jüngling iſt eine vorzüglich ſchöne Schöpfung. Um ſo weniger will der allzumittelalterlich ausſtaffirte Teufel anmuthen, der ſich recht gut ausnähme, wenn der formale Charakter des Ganzen etwa auf der Stufe des Triumphes des Todes im Campo Santo zu Piſa ſtände, der aber in der ſchönheitserfüllten und durch die Schönheit eine Wirkung auf unſer äſthetiſches Wohlgefallen erſtrebenden Schöpfung in dieſer Geſtalt nichts zu thun hat: hier erſcheint der Widerſpruch der lehrhaften Tendenz des ganzen Werkes mit der bei aller tiefſten Frömmigkeit dennoch nicht zu unterdrückenden rein künſtleriſchen Tendenz des modernen für moderne Menſchen ſchaffenden Meiſters in entſchiedenſter und für das Ganze nicht vortheilhafter Weiſe.

Die in den beiden Schächern vorgebildete Scheidung zwiſchen Guten und Böſen findet ihre endgiltige, unwiderrufliche Feſtſtellung, wenn die Zeit vollendet iſt und der Tag des Gerichtes kommt. Die dazwiſchen liegende, trotz des bereits eingetretenen Verſöhnungstodes ſich ruhig weiter entwickelnde Zeit läſst der Künſtler unberückſichtigt, um zu dem mächtigſten Akkord ſeiner groſsen Symphonie zu gelangen, zu dem letzten Ereigniſs, das am lauteſten zu dem Gläubigen ſpricht und am eindringlichſten zu warnen vermag. Die ganze Wand des gradlinig geſchloſſenen Chores in der Höhe von 63, in der Breite von 39 Fuſs hat für die Aufnahme dieſes dem Raume nach gröſsten Bildes gedient: es bedeckt eine Fläche von 2500 Quadratfuſs, während Michelangelos Weltgericht nur 1800 (nach Riegel, Cornelius S. 129), das Ulmer Weltgericht aber 1660 Quadratfuſs (nach Lübke, Zeitſchrift f. bild. Kunſt, 1883, S. 203) in Anſpruch nimmt.

Seinem Charakter nach kann das Weltgericht nur eine Verbindung von hiſtoriſcher und ſymboliſcher Kunſt ſein: der Augenblick, in welchem Chriſtus als Richter auftritt und das entſcheidende Urtheil fällt, iſt naturgemäſs ein einzelner zeitlich ganz beſtimmter. Demgemäſs erſcheint auch Chriſtus in ganz beſtimmter Handlung, welche durchaus dramatiſchen Charakter hat und nach irdiſcher Auffaſſungsweiſe zeitlich vorübergehend vorgeſtellt werden muſs. Ihm zur Seite befinden ſich hiſtoriſch beſtimmte Perſönlichkeiten, die wir an ihren Attributen erkennen, daneben wohl auch ſolche, welche die groſse Maſſe der hiſtoriſch nicht nachweisbaren Heiligen repräſentiren: damit wird ſchon ein Uebergang in das Gebiet des Symboliſchen gemacht, das ſich jedoch hier durchaus unterordnet und nicht weſentlich iſt. Ganz anders iſt es mit den Auferſtehenden, welche das Gericht über ſich ergehen laſſen ſollen. Thatſächlich bilden die Auferſtehenden zahlloſe Maſſen und entziehen ſich dadurch von vornherein der hiſtoriſchen Darſtellung. Sie können nur in Repräſentanten erſcheinen; dieſe aber müſſen, wenn ſie ihrer Aufgabe genügen ſollen, ganze Klaſſen von Menſchen repräſentiren, da nur ſo die Vorſtellung einer allgemeinen Auferſtehung erweckt werden kann. Der Künſtler wird ſich hier auf die Vertreter der verſchiedenen Alter, Geſchlechter, allenfalls der Stände beſchränken, dagegen ſich von der Herbeiziehung einzelner hiſtoriſch beſtimmbarer Perſonen fernhalten müſſen: je markanter deren Perſönlichkeit iſt, deſto entſchiedener konzentriren ſie das Intereſſe auf ihre Individualität und deſto weniger ſind ſie im Stande, ganze Klaſſen zu repräſentiren. Ein Dante, ja ſelbſt ein Fieſole iſt eben nur er ſelbſt; nicht aber ein Vertreter ſeinesgleichen,

deren es überhaupt nicht oder kaum giebt. So refultirt für die Auferftehenden als richtige Darftellungsweife die fymbolifche: eine Abweichung von diefer kann den einheitlichen Charakter des Werkes nur fchädigen. Und diefe Schädigung hat fich Cornelius felbft zugefügt, indem er, feiner perfönlichen Werthfchätzung nachgebend, eben jene beiden, Fiefole und Dante, unter die zur Seligkeit Auferftehenden verfetzte. Seine Liebe zu Dante hat ihn aber noch weiter geführt. Er empfand jenen echt germanifchen Gedanken, dafs der Verräther der fchlimmfte Sünder fei und feine Peinigung nur von dem Satan felbft erleiden könne, auf das tieffte und wollte ihm den vollen Ausdruck verleihen. Nicht minder aber follte der Höllenrichter als Gegenbild zu dem himmlifchen Richter Geftaltung gewinnen, damit der einen und einfachen Seligkeit gegenüber die unendliche Mannigfaltigkeit der Sünder in ihren Hauptvertretern erfchiene: die Verdammnifs als folche hat der himmlifche Richter bereits ausgefprochen — mit ihr hat der Höllenrichter nichts mehr zu thun. Wohl aber hat er den Ort der Strafe und ihre Art zu beftimmen, fo dafs das Entfetzen, mit welchem die Verdammten diefer letzten Entfcheidung entgegengehen, wohl begreiflich ift. Bei Dante find Satan und Höllenrichter (Minos) zwei Perfonen: für diefe war kein Platz; fo werden fie zu einer zufammengefchmolzen, wodurch allerdings die Entfprechung mit Chriftus gröfser wird; zugleich aber wird die Klarheit der Bedeutung des Satan und der von ihm felbft vollzogenen Strafe beeinträchtigt. Durch diefes Hereinziehen des Minos-Satan entftand aber eine Schwierigkeit für die Kompofition. Die alte chriftliche Kunft hatte den Satan und die Hölle feitlich als ein befonderes Werk oder doch fo dargeftellt, dafs der Zufammenhang nicht in derfelben Höhenentwicklung ftattfand, und fie hatte wohl daran gethan: Himmel und Hölle, Gottes Sohn und Satan, fchliefsen einander in demfelben Raume aus und laffen fich in fo unmittelbarem Zufammenhang nicht darftellen. So kann Minos-Satan nur zur Seite gerückt werden, und das hat Cornelius in der That gethan. Daraus entfpringt aber eine neue Schwierigkeit. Cornelius hat von Michelangelo das höchft dankbare und wohl nicht mehr zu umgehende Motiv des gewaltfamen Auffteigens der Böfen und ihres Herabftofsens durch die Engel angenommen, freilich ohne durch feine Auffaffung des Weltgerichtes die gleiche Berechtigung dazu zu haben, wie Michelangelo, welcher die Empörung gegen die mit dem Glauben an den Verföhnungstod und einen Gott der Gnade und Liebe nicht harmonirende Verdammung zu ewiger Qual zum Grundmotiv feiner Darftellung machte (vgl. «Cornelius und das Weltgericht» in den «Grenzboten» a. O. S. 594 f.). Ift aber das Auffteigen einmal angenommen, fo ift man bei dem gerade durch die Hereinziehung beftimmter Perfonen erhöhten, aber auch fchon durch die in dem ganzen Werke feftgehaltene realiftifche Wahrfcheinlichkeit geradezu gezwungen zu fragen: Wo kommen denn die Auferftehenden über Minos-Satan her, deffen Auftreten die Linie der Auferftehenden gewaltfam unterbricht? So kann diefe Neuerung nicht als eine glückliche für die Einheit der Kompofition bezeichnet werden: fie entfpringt aus jener fouveränen Willkür, mit welcher Cornelius die einzelnen Momente als dienende Glieder für den Ausdruck feines geftaltungsmächtigen Innern heranzieht und mit der er fich über den Eindruck realiftifcher Wahrfcheinlichkeit hinausfetzt, obgleich er durch feine Darftellung im

Einzelnen gerade beſtrebt iſt, dieſen Eindruck zu erwecken. Zu ſehr von der Fülle der Gedanken und Empfindungen beherrſcht, die er geſtalten möchte, erreicht er es nicht, ein das Ganze unbedingt beherrſchendes Motiv zu gewinnen, deſſen Konſequenzen Alles mit Entſchiedenheit ausſchlöſſen, was nicht mit unbedingter Nothwendigkeit in den Zuſammenhang gehört. Für das Erſtreben ſolcher Einheit fehlt ihm die Werthſchätzung des ausſchlieſslich hiſtoriſchen Bildes: alles Einzelne iſt ihm nur eine Andeutung für einen Zuſammenhang, den eine einzelne Begebenheit nicht genügend wiederzugeben vermag. So kommt er zur ſymboliſchen Darſtellung und ſcheut trotz des hiſtoriſchen Gewandes doch nicht vor Widerſprüchen gegen die Wahrſcheinlichkeit zurück, wenn nur die innere Wahrheit ihre Sprache findet. Von dieſem Geſichtspunkt aus iſt auch das Weltgericht zu betrachten: ſetzen wir uns über dieſe Willkür weg, ſo bietet es des Groſsen und Bedeutenden viel und mancherlei.

Den oberen Theil nimmt der weltrichtende Gott Sohn ſelbſt ein: auf Wolken thronend weiſt er ruhig ernſten Antlitzes, gleichſam einer höheren Nothwendigkeit gehorchend, mit erhobener Linken die Verdammten zurück und ſtützt, wie zur Beſtätigung, den etwas tiefer geſtellten linken Fuſs feſt auf; mit ſeiner Rechten winkt er den zur Seligkeit Berufenen herauf, eine Doppelbewegung und Doppelſtimmung, die ihren Ausgleich in der Ruhe des Antlitzes findet: bei Michelangelo gelangt, ſeiner beſonderen Auffaſſung entſprechend, die Verwerfung in der Arm- und Handbewegung und ſomit auch der zürnende Ausdruck einſeitig zur Herrſchaft. Die beiderſeits Knieenden, Maria, das Haupt der Vertreter des neuen Bundes, und Johannes, das Haupt der Vertreter des alten Bundes, welche zwei Seiten hier ſcharf geſchieden ſind, knieen nicht ſowohl fürbittend als verehrend und anbetend, wie auch die Heiligen ruhig auf Chriſti Beginnen, wie auf etwas Selbſtverſtändliches ſchauen: nur Paulus links ſcheint ergriffen zu ſein, und der ganz vorn ſitzende Abraham rechts weiſt, wie empfehlend und das Haupt zur Bitte neigend, auf den unter ihm ſtattfindenden Kampf hin. Ueber Chriſtus ſchweben rechts und links Engel mit den Marterwerkzeugen, nicht um in die Handlung einzugreifen, ſondern wie ein ſtändiges Gefolge den Charakter und die Berechtigung des Geſchehens erläuternd. Unter Chriſtus ſitzt mit dem aufgeſchlagenen Buche des Lebens und des Todes ein Engel, neben welchem andere Engel die Poſaunen nach allen Richtungen hin ertönen laſſen, um die Gräber zu ſprengen und die Todten zu erwecken. Und ſchon naht links in zwiefacher Wendung von rechts nach links, dann nach rechts und wieder nach links der Zug der Seligen, die oben von Engeln bewillkommnet und mit Palmen begabt werden, um dann nach rechts hin, alſo nach der Richtung des Erlöſers zu, ins Paradies zu entſchweben. Rechts aber ballt ſich ein furchtbarer Knäuel von Kämpfenden zuſammen, von Auferſtandenen, welche ſich den Zutritt zum Paradies erzwingen wollen, und von Engeln, welche mit Schild und Schwert die Eindringlinge zurückweiſen. Zugleich aber dringen von unten die Teufel nach, um ſie zurückzuzerren, und kopfunter werden ſie trotz wildeſten Ringens herabgezwungen. Aber nicht ganz fehlt die Verſöhnung: eine Auferſtandene, an deren Füſsen ein Teufel hängt, um ſie durch ſeine Schwere herabzuziehen, wird milde von einem Engel umfaſst, und ſchon zückt er das Schwert, das den Unhold

zwingen wird, die koftbare Beute fahren zu laffen. Nun verlangt aber Minos-Satan feinen Platz, die Einheit der Kompofition wird unterbrochen, und wie wir nicht fehen, woher die Aufftürmenden kommen, fo fehlt uns auch die Andeutung, wohin fie gezerrt werden, da wir doch nicht annehmen dürfen, dafs fie auf den Höllenrichter felbft herabftürzen, über welchem fie recht gefahrdrohend hängen. Der Höllenrichter aber bedingt folche, die er zu richten hat; fo löft fich hier eine befondere Gruppe ab, die in der Allen gemeinfchaftlichen Hinführung zum Richter ihre Einheit findet. Hier hat Cornelius die von der Kirche als Todfünden charakterifirten Miffethaten deutlich gekennzeichnet und fich dabei im Wefentlichen an die Tradition gehalten, ohne feine Selbftändigkeit oder vielleicht richtiger feinen Anfchlufs an Dante ganz aufzugeben. Die Heuchler, vertreten durch demüthig in Kutten einherfchleichende Vertreter des katholifchen Priefterthums und den durch feinen fcheinheiligen Augenauffchlag und das Buch, das von ihm fo hochgehaltene gefchriebene Wort, trefflich bezeichneten proteftantifchen Heuchler (an Luther zu denken, ift bei folcher Charakteriftik ebenfo widerfinnig, wie es nachweisbar unhiftorifch ift, vgl. Förfter II, S. 22 f.) fchreiten zunächft heran: hinter ihnen, der fchlimmften, weil das Heilige felbft mifsbrauchenden Klaffe, flammt das höllifche Feuer auf. Eine Wollüftige hat fich voll Verzweiflung und vielleicht auch Scham auf die Kniee geworfen: gerade fie wird von einem höhnifchlüftern grinfenden Teufel gehalten, bei dem nicht umfonft im Geficht die Bocksnatur durchbricht; unter ihr fafst fich mit wahnfinnftarrendem Blick der hagere, blaffe Neidifche an die Stirn; an ihn fchliefst fich, fchlaff zufammengebrochen, der feifte Schlemmer, und weiter links wird der Geizige herangeprügelt, ohne den Beutel auch jetzt noch fahren zu laffen: ihm ift ficher nicht unabfichtlich jüdifcher Typus gegeben worden. Hinter diefen Vieren wird der Träge herangefchleppt, in diefem Sichtragenlaffen auch hier noch feine Natur bewährend. Darüber aber fchwebt, von zwei kräftigen Teufeln herabgezerrt, der hochmüthige König, auch jetzt, da ihm das hochgetragene Haupt herabgedrückt wird, nur darauf bedacht, fich die Krone feftzuhalten. Sie Alle aber trifft der prüfende Blick des Höllenrichters, um den fich die Schlange ringelt. Die Zahl ihrer Umfchlingungen deutet bei Dante jedem einzelnen die Zahl des Kreifes an, in den er gebannt wird; hier, wo fie nicht einem Einzelnen das Urtheil zu verkünden vermag, züngelt fie nach den Verräthern, die der Höllenfürft mit Füfsen tritt: eine für die Darftellung günftigere, zugleich aber auch die Verachtung, die gerade den Verräther trifft, weit fchlagender ausdrückende Strafe, als das Zerkauen der Verräther bei Dante. Sehr fchön aber ift es, dafs Cornelius hier, wieder feinen eignen Weg gehend, an Stelle des römifchen Verräthers den älteften deutfchen Verkäufer deutfcher Unabhängigkeit an fremde Herrfchaft, Segeftes, neben den Verräther an feinem Herrn und Meifter, Judas Ifcharioth, gelegt hat. Um zwifchen den zur Hölle und den zur Seligkeit Auferftehenden zu fcheiden, tritt gewappnet der Erzengel Michael zwifchen fie, erhebt den Schild hoch gegen die Seite der Hölle hin und hält das Schwert, bereit den Widerfpruch gegen feine Scheidung niederzufchlagen. Während diefe nach rechts und links hin fchon gefchehen ift, findet zu feinen Füfsen noch die Auferftehung weiter ftatt, und die Scheidung geht noch vor

ſich. Da möchten gerne einige Teufel eine eben Auferſtandene an den Haaren zu ſich herzerren: aber ein Engel ſchützt ſie liebevoll mit dem Schild und ſenkt das Schwert über ſie: hier genügt das ſchon zur Abwehr. Rechts geht der Kampf in heftigſter Erregung vor ſich, Einzelne ſitzen in dumpfer Ergebung in das Unabwendbare da. Links aber ſchauen Auferſtandene anbetend auf, ein Engel bekränzt Liebende, die ſich wiedergefunden und ſich nicht ſatt aneinander ſehen können, Andere werden von Engeln geführt. Hier hat der dankbare Künſtler ſeinen König als Zuſchauer hinzugefügt.

Auch bei dieſem Bilde iſt die Kompoſition eine ſtilvolle. Und doch hat der Künſtler es verſtanden, das ſtrenge Schema zu durchbrechen, und ſo ein freieres Leben in die ſtrengen Linien zu bringen: gerade das, was inhaltlich die Einheit ſtört, das Hereinziehen des Höllenrichters, erweiſt ſich nach dieſer Seite hin als wohlthätig und weiſe gedacht. Im oberen Theile ſchlieſsen ſich die Kreislinien über, um und unter Chriſtus als ihrem Centrum; weiter herabgehend verfolgt man leicht zwei Hauptlinien, eine innere und eine äuſsere, die aufſteigenden Seligen, die herabgeſtürzten Unſeligen umfaſſend; dieſe Anordnung bringt eine klare Gliederung in die Fülle der Geſtalten, ſo daſs das Gewirre ſich löſt und in groſse Gruppen ordnet. Nun aber kommt, auf einem Hügel ſitzend, rechts der Höllenrichter, welchem links keine entſprechende Maſſe das Gleichgewicht hält; dafür ſind die Auferſtandenen rechts unter dem Höllenrichter ſitzend und liegend niedergebeugt, während ſie nach links immer mehr ſich aufrichten und am Rande vollſtändig ſtehen. Die dennoch bleibende Lücke iſt etwas ſeltſam durch einen perſpektiviſch verkleinerten, aufſchwebenden Mann ausgefüllt, wohl zugleich zur Andeutung der auch in weiterer Ferne Auferſtehenden. Die naturgemäſs ſtärkere Betonung der rechten Seite, wo der einen gröſseren Raum beanſpruchende Kampf zwiſchen Engeln und Unſeligen ſtattfindet und wo der Höllenrichter waltet, hat aber noch eine weitere Folge nach ſich gezogen: ſchon der Engel des Lebens und des Todes muſste etwas nach links weichen; bei dem Erzengel Michael iſt dies in noch höherem Grade der Fall: während ſo die ſenkrechte Scheidelinie in ihrer ſtarken Betonung erhalten bleibt, wird doch der ſteife geometriſche Charakter der Linie vermieden, ein für den lebensvollen Eindruck freier, der Sachlage entſpringender Bewegung innerhalb des das Ganze beherrſchenden Geſetzes auſserordentlich günſtiger Umſtand. Dieſe freiere Bewegung findet aber auf der Erde, dem Tummelplatz der Willkür, ſtatt und verliert ſich mit ihrem Aufſteigen zum Himmel, dem Wohnort und der Heimath der ewigen Geſetze der Ordnung, in welchen ſich der irdiſche Miſsklang in die ungeſtörte Harmonie der rein ſymmetriſchen Geſtaltung auflöſt.

Wenn nun dennoch das hoheitsvolle Werk nicht den erwarteten Eindruck macht und auch damals nicht machte, als es ſich zuerſt zeigte, ſo hat dies mehrfache Gründe. Der wichtigſte mag wohl der ſein, daſs eine realiſtiſche Darſtellung des Weltgerichtes der Grundanſchauung unſerer Zeit von der Stellung unſeres Himmelskörpers im Verhältniſs zum Weltganzen nicht mehr entſpricht. Solange die Erde in der Vorſtellung der Menſchen noch das Zentrum der Schöpfung bildete, konnte ihr Geſchick noch als ein Weltgeſchick, ein ſie und ihre Bewohner betreffendes Gericht noch als ein Weltgericht aufgefaſst werden.

Seit Kopernikus ift das anders: die Erde nimmt eine befcheidene Stelle abfeits vom Zentrum ein und ihre Bewohner werden fich auch mehr und mehr zu befcheidenerer Beurtheilung des Werthes ihres lieben Selbft bequemen müffen. So leicht wir uns hiftorifch in die frühere Empfindungsweife verfetzen, zumal wenn ein Bildwerk diefer Art zugleich in der Kunftform den Charakter einer älteren Zeit trägt und fchon dadurch fich als hiftorifch zu betrachtendes Werk giebt, fo fchwer fällt es, einem unferer Zeit entfproffenen Werke diefes Inhaltes, welches mit dem vollen Anfpruch einer künftlerifchen Leiftung vor uns hintritt und die ganze, dem Künftler zu Gebote ftehende Macht, realiftifche Wahrfcheinlichkeit zu erwecken, entfaltet, fich fomit an unfer äfthetifches Wohlgefallen wendet, zugleich die Gewalt wirkungsvoller Predigt, die Ueberzeugungskraft einer mit der Wirklichkeit fich deckenden, alfo fachlich wahren Lehre zuzugeftehen. So ftöfst das Werk in feiner Grundtendenz, fo wie in feiner Vorausfetzung, die mit einer Grundanfchauung der Zeit und den von ihm felbft angewendeten Kunftmitteln nicht im Einklang ftehen, auf entfchiedenen Widerfpruch. Dazu kommt die Ungunft des Baues, welcher dem Werke nicht das Licht gewährt, deffen es bedarf, auch wohl der ungünftig wirkende, keinen Kontraft bietende Rahmen, der gegen Cornelius' Angabe gefchaffen worden ift, endlich die Schwierigkeit, das gefammte Werk einheitlich zu überfehen: tritt man fo weit zurück, wie es hierfür nothwendig wäre, fo fehlt die Deutlichkeit; tritt man näher, um diefe zu gewinnen, fo verliert man den Eindruck des Ganzen. Am meiften aber und mit vollem Recht empfindet man den Mangel der Einheit des Tones: die wenig harmonirenden Farben find grell nebeneinandergefetzt und der Farbeneindruck ift der der Buntheit. Man geniefst daher das Werk im Stich (von Merz), oder im Karton, den die Nationalgalerie in Berlin befitzt, nicht nur beffer, fondern man gelangt hier erft zur Werthfchätzung des Bildes. Gerade diefer Mangel der malerifchen Wirkung der Farbe war aber für das Urtheil der unmittelbaren Zeitgenoffen und vor allen des Königs von Entfcheidung. Cornelius hatte mit diefem Werke zeigen wollen, was er auch als Maler leiften könne. Das ganze riefenhafte Werk hat er eigenhändig gemalt, ohne es von einer fremden Hand berühren zu laffen. Von 1836 an, nachdem der Karton in Rom von 1833—35 gefchaffen worden war, hatte Cornelius bis 1840 feine befte Kraft daran gewendet, um durch volle Einfetzung feiner Perfon den Beweis zu liefern, dafs fein Schaffen nicht blofs zeichnerifchen, fondern auch malerifchen Charakter habe, und am Schluffe diefes aufreibenden Kampfes mufste er erkennen, dafs er den Sieg nicht fo errungen hatte, wie er es geglaubt und gehofft. Die Art, wie ihm das bemerkbar gemacht wurde (Förfter II, S. 131), war fo rückfichtslos wie möglich: aber wenn auch diefe äufsere Formverletzung nicht eingetreten wäre — der Gegenfatz lag zu tief, als dafs eine Entfcheidung hätte ausbleiben können. Wie Cornelius fchon 1829 daran gedacht hatte, die haltlos gewordene Pofition aufzugeben, fo war er jetzt, nachdem fein Ringen und Kämpfen der neuen koloriftifchen Richtung gegenüber fieglos geblieben war, um fo fefter dazu entfchloffen. Mit der ihm eigenen Energie that er fofort die nöthigen Schritte, indem er feine Kraft dem neuen Könige von Preufsen, Friedrich Wilhelm IV., zur Verfügung ftellte. Diefer geiftvolle, für die romantifche Kunft begeifterte Monarch, der


LIBER VITAE AETERNAE
LIBER MORTIS AETERNAE



Cornelius: Das Weltgericht.

Freskogemälde in der Ludwigskirche zu München. (Nach dem Stich von Merz.)

darauf brannte, in ſeiner Umgebung eine Reihe bedeutender Männer zu ſehen, welche Kunſt und Wiſſenſchaft zu neuem Leben erwecken könnten, ergriff die Gelegenheit, einen ſolchen Künſtler zu gewinnen, aufs freudigſte, und mit dem Titel eines Direktors, ohne mit deſſen Geſchäften belaſtet zu ſein, um für die noch unbeſtimmten, aber in Ausſicht genommenen Aufträge des Königs frei zu bleiben, ſiedelte Cornelius 1841 nach Berlin über.

Damit war der erſte, aber entſcheidende Schritt zum Uebergang dieſer erſten Richtung innerhalb des Neuaufſchwungs der deutſchen Malerei in ihre dritte Periode gethan: Veits und Schnorrs Weggang waren nur die unausbleiblichen weiteren Konſequenzen, durch welche auch ſie in die eigenthümliche Stellung eintreten, welche dieſe Männer in dieſer dritten Periode behaupten. Auf die Jugendzeit in Rom, welche den ſiegesfreudigen Aufſchwung darſtellt, war die Blüthezeit in Deutſchland gefolgt: es hatte eine Zeit lang geſchienen, als ob die neue Richtung zur Beherrſcherin des ganzen künſtleriſchen Empfindens werden ſollte. Bald trat ein Umſchlag ein, aber der Erfolg blieb dem perſönlichen Wirken der Männer unbeſtritten. Nur war dieſer Umſchlag ſo mächtig geworden, daſs die Meiſter ſich aus ihren Stellungen zurückziehen muſsten, weil ihnen der früher ſo bedeutende Einfluſs mehr und mehr verloren ging; es beginnt die letzte Periode in ihrem Wirken, in welcher ſie ganz auf ſich zurückgedrängt werden, aber freilich auch trotz der immer bedeutender ſich vordrängenden koloriſtiſchen Richtung unentwegt ſie ſelbſt bleiben. Ja, ſie koncentriren nur um ſo mehr ihre ganze Schöpferkraft auf groſse Werke, und ſo ſehen wir das merkwürdige Schauſpiel, daſs mit dem Abnehmen des weithingreifenden Einfluſſes die Intenſität der künſtleriſchen Thätigkeit zunimmt, und daſs am Lebens- und Wirkungsabende dieſer Männer Werke ſtehen, die ſie in rüſtiger, theils ſogar in geſteigerter Schöpferkraft zeigen. Was ſie ihr Leben lang in ſich getragen, was ſie langſam in ſich gereift haben, kommt jetzt in reicher Fülle zu Tage, ſteht aber einſam und von der groſsen Maſſe wenig verſtanden in ſeiner ſtillen Gröſse da. Es iſt bei Veit der Freskenſchmuck des Domes zu Mainz, bei Schnorr die Bilderbibel, bei Cornelius der Campo Santo: das religiöſe Element,ſo verſchieden es ſich bei dem Einzelnen je nach Charakter und Befähigung offenbart, gewinnt als das eigentlich den Grundton im Gemüthe dieſer Männer Bildende überall die Oberhand und bewahrt ſeine Herrſchaft bis zu ihrem Ende.

Was hier allmählich als innerſtes Weſen ihrer Richtung ſich herausarbeitet, das iſt von den beiden anderen Meiſtern dieſes Kreiſes ſchon frühe als der eigentliche Lebensnerv ihrer Exiſtenz erkannt worden: Overbeck und Führich haben, jener von Anfang an, dieſer ſeit ſeinem Aufenthalt in Rom und nach vorläufiger Zurückdrängung der früheren romantiſchen Neigungen, mit aller Entſchiedenheit und Ausſchlieſslichkeit die religiöſe Kunſt nicht etwa bloſs als ihr Gebiet, ſondern als das Gebiet der Kunſt überhaupt erkannt und im Weſentlichen bis zum letzten Athemzuge behauptet. Es iſt daher nur natürlich, daſs eine bald empfundene innige Seelenverwandtſchaft die beiden zu einander zog: Führich verehrte ſchon, ſeit er «Olint und Sofronia» im Karton geſehen hatte (oben S. 87), Overbeck auf's höchſte; bald aber zeigte ihm Overbeck, daſs auch

er ihn allen anderen Künftlern vorzog und ihn als den ihm verwandteften erkannte. Das jüngft erfchienene Büchlein «Jofeph von Führich's Briefe aus Italien an feine Eltern «1827—29; Freiburg, Herder 1883), eine ganz köftliche Sammlung, läfst uns einen höchft werthvollen Einblick in die Entwicklung des jungen Künftlers in Rom und fein Verhältnifs zu Overbeck thun. Schon bald macht er die perfönliche Bekanntfchaft mit «den gröfsten Künftlern neuerer Zeit: Schnorr, Veit und dem trefflichen Overbeck» (S. 10). Diefer ihm fofort an höchfter Stelle ftehende Meifter kommt bereits Mitte Juli zu dem Ende Januar in Rom eingetroffenen jungen Genoffen, um ihm einen Antrag zu machen, deffen Gröfse und Bedeutung diefen aufs höchfte überrafchte, und nur zaudernd und auf Zureden der Freunde fagte er zu: er foll Overbeck in der Villa Maffimi für die letzten drei Fresken ablöfen. «Er fagte zu mir, er habe das Vertrauen zu mir wie zu keinem Anderen» (S. 26). Diefes Vertrauen und diefer Antrag «macht Auffehen hier» und «war fo fchnell wie ein Lauffeuer unter den hiefigen deutfchen Künftlern bekannt, die mir alle mehr oder minder aufrichtig gratuliren; jedoch freut es Alle» (S. 28). Allmählich wächft das Selbftbewufstfein und am 28. December 1827 erwidert er mifsgünftigen Aeufserungen mit dem Worte (S. 62): «Wenn ich mir hier innerhalb diefes Jahres nicht mehr Vertrauen in der Kunftwelt erworben hätte, fo würde fich Overbeck bedankt haben, mir die Vollendung feines Werkes auf- und anzutragen, um fo mehr, da fich viele gefchickte und ausgezeichnete Leute fo ftark darum bewarben, und fogar Einige zu unentgeltlicher Ausführung, blofs der Ehre wegen fich erboten.» Ebenfo kann er die Aufnahme in den von Overbeck, Schnorr und Veit veranftalteten Kompofitionsverein anführen, «da er immer nur aus fechs der älteften und ausgezeichnetften Perfonen befteht» (S. 63), und das Gefühl, dafs er «zwei Jahre hindurch in Rom mit den ausgezeichnetften Menfchen und Künftlern nicht allein unferer, fondern einer weit gröfseren Zeit im freundfchaftlichften Verkehr geftanden» (S. 63 f.) reift feinen Charakter und giebt ihm das Bewufstfein, auch in der Heimath der Oberflächlichkeit gegenüber fein Wefen behaupten zu können. Gewinnt er fo nach der Seite des künftlerifchen Bewufstfeins und der Charakterbildung eine wachfende Sicherheit, fo erweitert fich in bedeutungsvoller Weife fein geiftiger Horizont durch das Studium der alten Meifter, die man nur an Ort und Stelle recht verftehen könne, und durch die wunderbare weltgefchichtliche Atmofphäre, welche über Italien und befonders über Rom ausgebreitet liegt. Freilich mufs man eine fo tiefangelegte, feinfühlende Natur fein, wie es Führich war, und zugleich mit einer, von einem beftimmten Gefichtspunkte aus, weltumfpannenden Anfchauungsweife erfüllt fein, um Natur und Kunft fo aufzufaffen, wie es hier nach dem vorliegenden, ebenfo unbefangenen wie untrüglichen Zeugniffe der Fall war. Dankbar erinnert er fich der erften Anregungen dazu, die er vom Vater auf feinen Wanderungen mit ihm erhalten hat. «Diefe kleinen Ausflüge mit Dir, guter Vater und Meifter, waren die heiligen Geburtsftunden aller Poefie und Kunft in meinem Gemüthe; da fprach der Geift der Natur aus jeder Pflanze, jedem Bach und Kornfelde; von mancher Waldfpitze und dem blauen Gebirge und der goldenen Abendwolke her wehte mich gleichfam das Leben der Kunft räthfelhaft und doch verftändlich an. Damals ahnte ich noch

nicht, wie fchwer fie und das Leben fei, ich hatte Muth und dachte, Alles müffe mir gelingen. Ich kann wohl fagen, dafs ich damals leichter und mit weniger Zweifeln an das gröfste Bild, als jetzt an eine kleine Zeichnung gegangen wäre.» (S. 109f.) Diefe letzte Bemerkung zeigt zugleich, wie mit der wachfenden Leiftungsfähigkeit auch die Selbftkritik wächft, ohne dafs fie doch ein Hemmnifs der Schöpferkraft würde. Wie fehr aber dem Künftler das feine Gefühl für die Schönheit der Natur eigen geblieben ift, zeigen die ftimmungsvollen Schilderungen des Sturmes S. 102f., der Befteigung des Vefuvs S. 152. Noch weit bedeutfamer jedoch ift die für die künftlerifche Entwicklung mafsgebende geiftige Ausbildung, welche Führich gerade in Rom gewinnt. Er ift fich deffen aufs klarfte bewufst: «Man kann wohl behaupten, dafs das äufsere Leben hier, ja felbft deffen Alltäglichkeit, fehr wefentlich mit zu den inftruktiven Bildungsmitteln für den Künftler gehört, nicht blofs wegen feiner malerifchen Erfcheinung, fondern vielmehr wegen dem erklärenden Einflufs auf Anfchauung der Kunft im Allgemeinen, als auch zum rechten Verftändniffe der hohen Kunftwerke, welche diefe Stadt befitzt und deren geiftige Zweckmäfsigkeit vielleicht nur an Ort und Stelle recht gewürdigt werden kann, indem fie zugleich die fchönften Auffchlüffe über rechte Benutzung der Mittel, die dem Maler zu Gebote ftehen, geben. Ich fpreche hier befonders von den beiden grofsen Lichtern Raffael und Angelo, welche nur hier erkannt und hinlänglich verftanden werden können, indem uns hier die geiftige Richtung von Beiden klarer wird, als es durch die beftmöglichen Nachbildungen kaum möglich und in diefem Grade gar nicht denkbar ift» (S. 84). Eine ganz befonders feine Empfindung hat er für die hiftorifche Atmofphäre, die ihm in Rom vom erften Tage an überall entgegen weht. Wie er «die Riefentrümmer jener grofsen Vergangenheit» auf dem Forum Romanum und in deffen Umgebung fieht, wie er befonders das damals noch dem Kultus gewidmete Koloffeum erblickt, ruft er, im erften Briefe von Rom, aus: «So hat mich noch kein Anblick in meinem Leben erfchüttert» (S. 5). Raftlos ringt er danach, fich diefe Eindrücke klarer zu geftalten, und es ift merkwürdig, zu fehen, wie ihm das im Verlaufe feines Aufenthaltes immer mehr gelingt. «Beinahe alles Kleinliche tritt hier in Rom ganz in den Hintergrund, überall begegnen Einem Erinnerungen, Geifter alter Zeiten, und das furchtbare Omnia vanitas! predigt fich hier in jedes nur nicht ganz verfchloffene Herz. Aber das Ewige, alles Grofse, Heilige und Schöne fchwebt wie ein feliger Geift über den Trümmern» (S. 66). Er läfst die grofsen Meifter auf fich wirken, ohne feine Eigenart aufzugeben: «Ich fühle, wie fehr das Verftändnifs der einzelnen Vortrefflichkeiten, fo wie der ganzen Gröfse alter Meifter, befonders hier Raffaels, mir immer klarer wird, und fomit auch leichter die Refultate auf eigene Werke zu übertragen, unbefchadet der eigenthümlichen Geiftesrichtung, die ein Jeder hat und haben mufs, wenn er als Künftler genannt zu werden verdienen will» (S. 68). Sie läfst ihn manche Blicke thun, die andern unmöglich find, die aber für feine künftlerifche Thätigkeit mafsgebend werden. Er fcheidet fcharf zwifchen feinen romantifchen Beftrebungen und der Aufgabe, die er hier als die feinige erkannt hat, ein chriftlicher Maler zu werden. Nur mit Mühe bringt er hier die früher fchon übernommene Illuftrirung von Tiecks «Runenberg» fertig, da er fich nicht in die

Welt der Sage und Romantik verfetzen kann. «Die äufseren Eindrücke, ja das ganze Leben ift nicht günftig hiezu. Der ahnungsvolle, myftifche Schleier, welcher für die Bilder des Märchens, der deutfchen Legende und Poefie fo eigenthümlich nothwendig, ift hier zerriffen. Hier wehen nicht die Schauer und Räthfel eines unbekannten Wunderreiches von tief bedeutfamem, oft unheimlichem Gepräge ... Hier ift Alles klar und entfchieden in Leben und Kunft, wie der blaue Tag des Südens, prächtig und wolkenlos» (S. 113 f.) Die heilige Schrift bietet ihm die Elemente, in welchen er fich bewegen wollte, wenn er Herr feiner Befchäftigung wäre. Er findet, «die Sprache der Bibel, ihre Bilder und Charakter find mir hier weit klarer geworden, als ich je glaubte: erftlich durch die wundervolle Behandlung diefer Stoffe von altitalienifchen Meiftern, befonders Michelangelo, und von neueren wie Overbeck u. f. w.; zweitens durch das Leben felbft. Man hat in Deutfchland nur in der Idee eine Anfchauung von den Zeiten und dem Leben der Patriarchen. Könnte ich mit Euch eine Wanderung durch die entlegenen Theile Roms oder das Sabiner- oder Lateiner-Gebirge machen, Ihr würdet Euch wundern, die alte Welt fo entfchieden in lebenden Bildern vor Euch zu fehen. Mir ift auf folchen Streifzügen, wenig Störendes abgerechnet, als wenn ich in den Zeiten Abrahams und Jofephs lebte ... [Das hiefige gemeine Volk] hat durch feine Einfachheit und Befchränkung in vielen Dingen fich noch einen Theil jener Grofsartigkeit bewahrt, welche fo mächtig aus den Gefchichten der Urwelt herüber weht» (S. 115). So kommt es, dafs zwar feine Anfichten fich nicht geändert haben, «wenigftens nicht im Wefentlichen; aber fie haben fich erweitert durch den An- und Ueberblick aller Kunftperioden in einem Lande, wo eben fie alle, wenigftens zum Theile, und durch ihre hinterlaffenen Monumente noch leben» (S. 122), und es gelingt ihm, fich zu einer hohen Auffaffung des Wefens der Kunft überhaupt durchzuarbeiten, die für fein ganzes Schaffen von da an mafsgebend geblieben ift. Es erwachen in ihm «Betrachtungen, in denen das Nahe und Ferne, die erdrückende Grofsheit der Gefchichte und meine kleinen Empfindungen und Gefühle zufammenfchmelzen» (S. 132), und wie die Einbildungskraft Nahes und Fernes, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, beim Maler zum Bilde, beim Dichter zum Liede, zur Harmonie beim Mufiker zufammenknüpft, fo umfchliefst fie auch (wie der weite Himmel die Erde) Gegenftände der Erinnerung und Gegenwart mit einem einzigen Gedanken; nur in Bezug auf momentane Richtung kann die uns unmittelbar umgebende Gegenwart wirken und umgeftalten. Andere Bilder wehen aus dem Wipfel einer deutfchen Eiche, andere aus des Südens Palmen- und Cypreffenfchatten; andere Seiten fchlägt in unferem Gemüthe das an feine Geftade donnernde Meer mit dem fchwankenden Haufe des Schiffers, andere der murmelnde Bach, der breite fpiegelhelle Flufs mit den unter Bäumen verfteckten Uferhütten an. Andere Erinnerungen knüpfen fich an den Anblick einer Tempelruine, andere an die Trümmer eines alten Bergfchloffes, und doch find es im Grunde diefelben Elemente, die hier wie dort an dem Bilde der Welt und des Lebens arbeiten; beim Künftler fich wieder in Geftalt und Bild ausfprechen. Und wenn es ihm gelingt, den geiftigen Zufammenhang aller Dinge in eine einzige grofse Anfchauung zufammen zu faffen, fo werden alle feine Werke gleichfam nur ein einziges

Bild feines Gemüths, und er darf fich unter die Lehrer der Menfchheit ftellen, indem er ihr den grofsen Begriff einer höheren Schönheit und Güte darftellt, und fie an die Verwandtfchaft mit einer andern Welt und mit Gott erinnert» (S. 110f.). Hier ift der Punkt, wo er fich mit Overbeck gleichen Strebens fühlte, neben den er fich daher ftellt, foweit es ihm feine Befcheidenheit und das, was er bis zu jener Zeit geleiftet hatte, erlaubte: «Wo Sachen von einem Overbeck ftehen, da mufs unfer einer fich fchon fehr zum zweiten Platz gratuliren und froh fein, wenn nur ein gleiches Streben nicht verkannt wird; denn diefer Künftler, deffen Ruhm zwar der Gebildete jeder Nation entweder nachbetet oder felbft aus eigener Ueberzeugung verkündet, wird noch lange nicht nach Würden anerkannt. Er ift die Ehre der deutfchen Nation als Künftler und als Menfch, und ein fchönes Vorbild für Jeden, den der liebe Gott dazu berufen hat, das eben fo fchöne als fchwere Loos eines chriftlichen Malers mit ihm zu theilen». Zugleich aber auch ift hier der Punkt, wo Vorbild und Nachftrebender fich mit aller Beftimmtheit fcheiden. Overbeck ift eine weiche, um das Heil feiner Seele ängftlich beforgte Natur (vgl. oben S. 98), welche fich fcheu vor Allem zurückzieht, was das glücklich errungene Gut wieder in Frage ftellen könnte. Diefes Gut ift aber der Seelenfrieden, das beglückende Bewufstfein, welches er durch feinen Eintritt in die, wie er glaubte, allein felig machende Kirche gewonnen hatte: jede einem Kampf ähnliche Berührung mit der nichtkatholifchen Welt, jede Aufgabe, die ihn auf ein anderes Gebiet hinüberziehen könnte, beunruhigt ihn. Es ift, als ob die erft in reifen Jahren errungene Glaubensgewifsheit doch nur eine zarte Pflanze wäre, die keines Kampfes, wohl aber einer ftets neuen Beftätigung bedürfe. So machen alle feine Werke und zwar mit den wachfenden Jahren immer mehr den Eindruck, als ob fie dem Bedürfnifs entfproffen wären, dafs er fich ftets aufs neue von der Wahrheit feines Glaubens überzeugte: jedes Werk wird ihm eine Beftätigung feines Schrittes, ift ihm eine Bekräftigung und Rechtfertigung feiner neugewonnenen Ueberzeugung. Führich bedurfte deffen nicht. Wie Cornelius, ift er in einheitlicher Ueberzeugung aufgewachfen und kennt keinen Zweifel, kein Schwanken. Im ficheren Gefühle feiner Kraft fcheut er daher den Kampf nicht, ja er betrachtet es recht eigentlich als feine Aufgabe, auch widerftrebende Elemente zum Dienfte des hohen Zieles feiner Kunft zu zwingen und jene Einheit herzuftellen, welche fich ihm aus dem überall empfundenen geiftigen Zufammenhang geftaltet und die er zu einer einzigen grofsen Anfchauung zufammenfafst. Daher verweilt Overbeck mit Vorliebe bei den Darftellungen aus dem Neuen Teftamente; für Führich giebt es ftrenggenommen kaum ein Altes Teftament: auch dort, wie in der ganzen Welt, und gerade dort am meiften, tritt ihm das Chriftenthum wie unter einer Hülle entgegen, die zu löfen er mit Vorliebe unternimmt, damit der Zufammenhang, die Einheit möglichft deutlich fich zeige. Und während Overbeck fich gerne an das Wort hält und diefes immer neu illuftrirt, fo fchafft Führich, an jede Andeutung, an jede Anregung geiftvoll anknüpfend, immer neuen, eigenthümlichen, das fcheinbar einander Fremde zufammenfaffenden und zu überrafchender Einheit geftaltenden Zufammenhang. Diefer gröfseren Kühnheit entfpricht feine Vorliebe für den kräftigen Charakter des Holzfchnittes, während er zugleich die fchöne Form fo beherrfchte,

wie fie nur irgend der edelfte Stich erreichen konnte; Overbeck dagegen hat gerade den feineren, aber auch zahmeren Stich bei den zur Vervielfältigung beftimmten Werken von vornherein im Auge gehabt. So war das energifche Kraft und zweifellofe Entfchiedenheit fordernde Freskobild für Overbeck nicht das Gebiet, auf dem er fein eigenftes Wefen ausfprechen konnte; aber Führich, dem, als ihn Overbeck berief, die Freskotechnik ganz fremd war, fand fich rafch in fie hinein und hat fie gerne betrieben (Briefe S. 68). So mag es fich auch erklären, dafs, fo innig die Beziehungen der beiden Männer in Rom waren, ihre künftlerifchen Wege fich doch fcheiden mufsten, und dafs nach ihrer Trennung jeder feine eigene Bahn, ohne weiteren fichtbaren Einflufs des einen auf den anderen, verfolgte.

Als Overbeck in Folge feiner Thätigkeit in der Stanza Bartholdy auch zur Theilnahme der Ausfchmückung der Villa Maffimi berufen wurde, betrachtete er dies mit vollem Rechte als ein grofses Glück für feine künftlerifche Entwicklung. Er hoffte in drei Jahren fertig zu fein, legte dem ihm durch Cornelius bekannt gewordenen Buchhändler Wenner einen Plan zu einer Veröffentlichung der Zeichnungen im Stiche vor, um fo dem deutfchen Publikum den Einblick in das Ganze folcher cyklifchen Ausfchmückung eines Raumes zu gewähren und hielt es für möglich, hierdurch vielleicht auch Nachfolger in Deutfchland zu erwecken. Aus all diefen fchönen Plänen wurde nichts. Er arbeitete aufserordentlich forgfältig, daher auch fehr langfam. Der Plan wurde in der fich dehnenden Zeit mehrfach verändert, die Zeichnungen wurden nicht mehr fo forgfältig wie im Anfang durchgearbeitet, und dennoch mufsten andere bereits früher übernommene Verpflichtungen liegen bleiben, um fo mehr, als die Noth des Lebens zu rafch bezahlten Nebenarbeiten drängte. Overbeck hatte für Wenner ein Bild zu malen übernommen, als diefer 1815 in Rom war. Am 6. Januar 1816 fchreibt er, er könne feine Zufage betreffs des Termines nicht halten, «indem ich von Finanzverlegenheiten, wie fie eben bey angehenden Künftlern vorfallen, genöthigt war, mich geraume Zeit mit allerley Kleinigkeiten zu befchäftigen, um mich emporzuarbeiten.» Hieraus erklärt es fich, wie er, der obendrein damals von Cornelius beeinflufst wurde (fiehe oben S. 37, 54) dazu kam, Zeichnungen nach Thorwaldfens Alexanderzug und anderen Reliefs für den Stich zu machen. In demfelben Briefe heifst es: «Von Thorwaldfens Reliefs habe ich indeffen die drei Stücke des Bethmannifchen Monumentes [jetzt in der Bethmannifchen Familiengruft zu Frankfurt am Main] gezeichnet, die auch bereits geftochen find, fo wie auch von dem Fries der gröfste Theil fertig ift, und im Stich recht gelungen.» Im Jahre 1827 war das Bild noch nicht fertig, fo wenig wie das Taffozimmer der Villa Manimi, das ihm zur drückenden Laft wurde. Zudem kam ein neuer Auftrag für Affifi — Gründe genug, fich nach einem Mitarbeiter umzufehen, zu deffen Annahme fich der «eigenfinnige» Fürft jetzt endlich bewegen liefs: es war Führich. So war denn Overbeck frei geworden, und fuchte nun fofort feiner alten Verpflichtung fich zu entledigen. Am 9. Auguft 1828 kann er an Wenner fchreiben: «Nach einer Reihe von Jahren wird mir endlich die langerfehnte Freude, Ihnen die Beendigung Ihres Gemäldes anzeigen zu können.» Zur Erklärung fügt er hinzu; «Hauptfächlich waren meine Verhältniffe fo verwickelt worden durch jene Arbeit

in der Villa Maffimi, die Ihnen bewufst; denn nicht nur hatte ich den ungeduldigen Dränger gleichfam immer zur Seite, fondern es waren noch überdies tief eingewurzelte, immer wiederkehrende Fieber, die mir fo unfäglich viel Zeit raubten, nicht zu gedenken, dafs, da ich bei jener Arbeit durchaus nicht meine Rechnung fand, um meine gleichwohl fehr mäfsige Haushaltung zu beftreiten, ich häufig nach Allem greifen mufste, was den fchnellften Erwerb brachte.» Mit Abfchüttelung der Villa Maffimi fcheint auch in diefer Beziehung allmählich eine Befferung eingetreten zu fein: folche Notharbeiten, wie Zeichnungen nach Thorwaldfen, kommen nicht mehr vor, und der Künftler konnte feine Vollkraft dem ihm zufagendften Gebiete zuwenden, der Zeichnung. Das Oelbild geftattete dagegen bei der dem Meifter eigenen, bis zur Peinlichkeit getriebenen Sorgfalt der Technik ihm einen freien und grofsen Auffchwung nicht. Die Oelbilder nehmen daher fehr lange Zeit in Anfpruch und bieten in feiner Gefammtthätigkeit doch nicht die Höhepunkte. Sie find darum auch verhältnifsmäfsig wenig zahlreich.

Noch aus Wien, alfo etwa von 1810, ftammt die Zeichnung zu dem grofsen Bilde, das jetzt in der Marienkirche in Lübeck fich befindet: erft 1824 (diefe Zahl fteht unter dem Namen auf einem Stein an der unteren linken Ecke) wurde es fertig, nachdem es inzwifchen von anderen Werken «Chriftus bei Martha und Maria» und einer «Anbetung der Könige» überholt worden war. Es fchildert den «Einzug Chrifti in Jerufalem» und zeigt wohl noch die nicht vollftändige Reife in dem Beftreben, möglichft viel zu geben, fo dafs die Aufmerkfamkeit von dem Hauptgegenftand auf manchen, jedoch glücklichen Nebenzug abgelenkt wird. Ebenfo ift die unvermittelte Hintereinanderreihung der Gründe, zudem wefentlich an menfchlichen Figuren bemerkbar, nicht eben günftig für den Gefammteindruck. Sehr gefchickt ift dagegen die Gruppirung, die entfchieden malerifchen Charakter zeigt und von der abfichtlichen Strenge einer fymmetrifchen Kompofition noch nichts hat. Chriftus reitet von rechts her und ift noch nicht in der Mitte angelangt: er befindet fich an der Stelle, welche der Theilungspunkt des goldenen Schnittes bezeichnet. Hierdurch wird das Gefolge auf den kleinen Raum, der wichtigere Teil des nach der Stadt hin noch zu durchfchreitenden Weges in die gröfsere Hälfte verlegt. Hinter und neben dem fegnenden Chriftus fchreiten die Jünger; voran eilen in einer Bewegung, deren Heftigkeit mit der etwas leblofen Ruhe des Heilands ftark kontraftirt, zwei laufende Palmenträger; von links vorne her tritt ihm Maria mit Frauen entgegen, deren eine den Mantel auf den Boden breitet. Links im Hintergrunde ift das Stadtthor, aus dem und über dem Menfchen voll Erregung dem Nahenden entgegenfchauen. Die tieferen Gründe find von ftaunenden, beforgt die Köpfe zufammenfteckenden, von jubelnden, die Palmen fchwingenden Menfchen, alt und jung, Männern und Frauen, erfüllt. Befcheiden hinter den Jüngern folgt der Maler mit feinen Freunden, dem Zuge fich ftill anfchliefsend. Schön und finnig, die Gruppirung der Perfonen unterftützend, ift die Landfchaft geordnet. Einzelne lebensvolle Züge, frifche Blicke in die Wirklichkeit, zeigen der rechts hinten den Baum umklammernde Mann, der abgebrochene Palmenzweige herabreicht, die lebhafte Scene am Zollhäuschen neben dem Stadtthor: hier fehen wir auch die beliebte Renaiffancegeftalt des einen Eimer tragenden Mädchens. Der Ausdruck der Gefichter fchwankt zwifchen trefflicher Charakteriftik

und jener verfchwommenen Sentimentalität in Haltung und Ausdruck, wie fie das Ergebnifs einer unfreien Nachahmung Peruginofcher Köpfe ift. So zeigt das Werk noch manche unvermittelte Elemente, manchen jugendlichen Zug, von denen Einzelnes fpäter zurücktrat, wie der freie malerifche Charakter der Kompofition, während Anderes, wie die Gefühlsinnigkeit, zu gröfserer Wahrheit der Empfindung fich herausarbeitete.

Einen ähnlichen Charakter der Gährung, foweit hiervon bei Overbeck die Rede fein kann, zeigt das andere Jugendbild, welches jetzt unter der Bezeichnung «Germania und Italia» in der neuen Pinakothek in München fich befindet. Es ift dies das Bild, welches Overbeck für Wenner ausführte, von dem es König Ludwig durch Vermittelung von Cornelius erwarb (Förfter II, S. 56). In einem noch vorhandenen Brieffragment Overbecks an Wenner (mit dem Poftftempel Frankfurt, 10. Nov. 1828) heifst es: «Wenn ich werde von Ihnen benachrichtigt fein über die Art der Ueberfendung, die Sie vorziehen, behalte ich mir vor, Ihnen noch einiges über das Bild felbft zu fagen.» In der von Infpektor Malfs dem Städel'fchen Inftitute gefchenkweife überwiefenen Korrefpondenz zwifchen Overbeck und Wenner, foweit fie erhalten ift, findet fich diefes Verfprechen leider nicht erfüllt. Aus einem Schreiben Overbecks an Förfter vom Jahre 1859 theilt diefer (II, S. 56 Anm.) eine Notiz mit, dafs ebenfo wie das Gedicht «Sulamith und Maria», das gleichzeitige Bild, das er fpäter unter dem Namen «Germania und Italia» vollendete, im Verkehr mit Pforr entftanden fei, alfo zwifchen 1810 und 1812. In einem Briefe an Wenner vom «27. July 1822» erwähnt Overbeck «das ebenfalls noch unvollendete Gemählde, zwei Bräute vorftellend.» Es fcheint hieraus ein eigenthümlicher Entwicklungsgang des Gegenftandes der Darftellung in der Phantafie ihres Schöpfers fich zu ergeben. Die Gegenüberftellung der altteftamentlichen und der neuteftamentlichen Frauen, deren eine als die Braut Chrifti nach kirchlicher Tradition aufgefafst wird, während die andere die himmlifche Braut, die Braut Gottes felbft ift, mag den erften Anftofs gegeben haben, der fich allmählich zu dem allgemeineren Thema von zwei Bräuten überhaupt erweiterte. Zu ihrer Charakteriftik mag dann, nachdem die erfte Beziehung weggefallen war, der Gegenfatz und die Verfchwifterung Italiens und Deutfchlands als Motiv in der Weife verwendet worden fein, dafs die eine Braut italienifchen, die andere deutfchen Charakter erhalten hat. Sollte aber die Beziehung nicht nur eine äufserliche bleiben, fondern eine innerliche werden, fo mufste eine Begründung diefes Zufammentretens in der Art desfelben gefunden werden. Da ift es denn für das wohlberechtigte Selbftgefühl des deutfchen Künftlers in Rom bezeichnend, dafs er die deutfche Braut als die tröftende, ftützende, die italienifche als die träumerifch und traurig harrende und Troft fuchende auffafste, indem fich fo das Verhältnifs der beiden Länder darftellte, wie fie im Zuftande der Kunft eines jeden Landes ihr eignes Wefen abfpiegeln. War erft diefe Beziehung zum Bewufstfein gekommen, fo konnten fchliefslich die beiden Mädchen dem Künftler geradezu Perfonifikationen der Länder felbft werden, die beide ein Anrecht auf feine Kunft und feine Perfon hatten, und die in feiner Thätigkeit zu einer höheren Einheit zu verfchmelzen er als feine Aufgabe betrachtete (Förfter II, S. 56). So giebt auch Overbeck die ihm gemäfse Löfung

des Problems, das alle Künſtler dieſes Kreiſes beſchäftigte, des Verhältniſſes ihres natürlichen und ihres durch die Kunſt gewonnenen Vaterlandes, welchen Zwieſpalt jeder in ſich zu klären und in ſeiner Weiſe künſtleriſch zu löſen ſuchte (ſ. oben VII. S. 123; 147).



Overbeck: Die heilige Familie in München. (Zeichnung auf Stift Neuburg.)

Das Bild zeigt in freier Landſchaft, etwa auf der Terraſſe eines rechts nur knapp angedeuteten Gebäudes, deren niedrige Mauer den Vordergrund abſchlieſst, die beiden Mädchen neben einander ſitzend und zwar ſo, daſs die Italia, in Vorderanſicht gefaſst, ſich leicht mit der Stirn an das Haupt der Freundin anlehnt, die, im Profil genommen, ſich jener freundlich zuwendet. Die Italia ſchlägt die

Augen nieder und überläfst willenlos ihre rechte Hand der Gefährtin, die fie in ihren beiden Hände faffend, auf dem Schofse hält. Das dunkle Haar der Italia ift mit dem Lorbeerkranze gefchmückt, das blonde der Germania mit dem Myrthenkranze. Leicht öffnet diefe den Mund, um den eindringlichen Blick mit guten Worten zu begleiten. Auch die Tracht ift verfchieden. Gar feltfam aber und den Charakter des Bildes durch ihre fymbolifche Bedeutung in das Allegorifche hinüberziehend ift die Landfchaft: links hat fie italienifchen Charakter und zeigt eine Klofterkirche in Bafilikaform; rechts ift fie deutfcher Natur und weift eine Burgftadt auf, welche von der gothifchen Kirche überragt wird: diefe wurde damals für das Deutfchthum als charakteriftifch angefehen. Es mag wohl kaum wieder vorkommen, dafs um der fymbolifchen Aufgabe willen die Landfchaft auf demfelben Bilde doppelten und zwar national unterfchiedenen Charakter trägt. Es zeigt recht deutlich, bis zu welchem Grade in der Kunft jener Tage das geiftige Element das Uebergewicht hatte und wie die äufsere Erfcheinung ohne Rückficht auf die reale Wahrfcheinlichkeit fich dem Gedanken unterordnen mufste, den bildlich zum Ausdruck zu bringen als die bedeutendfte Aufgabe der Malerei galt.

Die Richtung des Meifters ging jedoch allmählich immer entfchiedener und ausfchliefslicher auf religiöfe Gegenftände und in Verbindung damit auf eine möglichft ftreng ftilifirende Kompofitionsweife, fo dafs fchon die Form auf den Ernft und das Bedeutungsvolle des gleichfam unter einem höheren Gefetze ftehenden Gegenftandes hinweifen mufste. Als befonders charakteriftifch hierfür heben wir aus dem Jahre 1822 die jetzt in der Kunfthalle zu Karlsruhe befindliche Erweckung des Lazarus hervor, ein kleines Bild, das fich auch durch eine verhältnifsmäfsig kräftige koloriftifche Wirkung auszeichnet. Wir werden in die Felfenhöhle felbft hereingeführt, die fich über das Grab wie ein Rahmen wölbt, fo dafs der Hintergrund den Eingang und durch diefen die Landfchaft zeigt. Chriftus fteht mit ausgebreiteten Armen hinter dem im Vordergrunde befindlichen Grabe; aus diefem erhebt fich mit gefalteten Händen die Leichengeftalt des Lazarus. Rechts find befonders die Frauen vereinigt, die alle von dem Anblick des Aufwachenden erfüllt find, in mannigfaltiger Abftufung der Stimmung; den ftarren Schreck zeigt ein Mann mit weit vortretenden Augen. Links theilt fich die Wirkung: zwei Perfonen fchauen betend auf, zwei auf Chriftus, zwei auf Lazarus. Ein Pharifäer wendet fich verächtlich zurückfchauend zum Weggehen. Gute Charakteriftik der Köpfe, ergreifender Ernft der Darftellung bei aller Einfachheit der Mittel, Sorgfalt in der Farbenftimmug und Beobachtung der Natur, wie in der noch die Spuren der Erde zeigenden abgetretenen nackten Fufsfohle des links knieenden Mannes, während die nackte Fufsfohle der rechts knieenden Frau den Gebrauch fowohl als den Verbrauch weit weniger zeigt, laffen das Bild als ein befonders gelungenes erfcheinen.

Weniger ift dies bei dem Bilde der neuen Pinakothek in München der Fall, der heiligen Familie mit Johannes und dem Lamm, von 1825, das jedoch in anderer Beziehung den Meifter gut charakterifirt. Er tritt hier geradezu, wenn auch nicht in Wettkampf mit Raffael, fo doch in deffen Fufsftapfen, und zwar in die Spuren des Raffael der florentinifchen Zeit. Will man gegen diefe Schöpfung gerecht fein, fo mufs man fie nicht nach dem weniger gelungenen

Bilde, fondern nach der fpäteren Zeichnung beurtheilen, welche Overbeck für Felfings Stich gearbeitet hat und die fich jetzt auf Stift Neuburg befindet: fie ift in den «Meifterwerken des Stifts Neuburg» (Fr. Bruckmanns Verlag) veröffentlicht und liegt unferer Abbildung zu Grunde. In ihr erfcheint das Bild wefentlich verbeffert. So ift befonders durch veränderte Haltung des Kopfes des zu feiner hinter ihm ftehenden Mutter auffchauenden Chriftuskindes die fehr ftarke Unterficht auf dem Bilde hier vermieden. «Der kleine Johannes ift nicht mehr blos anftaunend, fondern feine rechte Hand hat den Kopf des Lammes losgelaffen und liegt betheuernd auf der Bruft, das Geficht felbft aber ift anbetend dem Chriftuskinde zugewandt: die mehr genrehafte, eine menfchliche Beziehung betonende Auffaffung des Bildes ift mit aller Entfchiedenheit in die rein religiöfe übergegangen, der Grundftimmung des Künftlers entfprechend. Auch fonft zeigen fich noch viele Abänderungen, die kaum irgend etwas ganz unberührt laffen und nicht nur den Grundcharakter energifcher hervorheben, fondern das Ganze entfchieden malerifcher geftalten als das Bild felbft» (fiehe meinen Auffatz: Meifterwerke des Stifts Neuburg, Zeitfchrift für bildende Kunft XVII, S. 114). Die Kompofition zeigt die Pyramidenform, die fich gleichfalls in der Zeichnung weit entfchiedener und zugleich ungezwungener geftaltet als auf dem Bilde, wo es den Anfchein hat, als habe der einmal angenommene engere Raum auf die Entwicklung der Gruppe hemmend eingewirkt. Wie die Figurengruppe zeigt auch die Landfchaft den Charakter des florentinifchen Raffael, und doch läfst fich das Bild keineswegs als eine blofse Nachahmung bezeichnen: Overbeck hat die Anregungen jener feinem Wefen am meiften zufagenden Kunftepoche felbftändig verarbeitet. Dafs er, befonders in dem kleinen Chriftus, die Gemüthstiefe eines Raffael nicht erreicht hat, wäre ihm nur dann zum Vorwurf zu machen, wenn er fich beftrebt hätte, diefer, ftatt er felbft fein zu wollen.

Wie er auch fonft die Anregungen jener Zeit zu verarbeiten beftrebt war, zeigt feine Beweinung Chrifti, die an Perugino erinnert, fo wie feine Grablegung, welche ohne Raffaels Bild in der Galerie Borghefe wohl nicht denkbar wäre. Aber in beiden Fällen hat fich Overbeck feine Eigenthümlichkeit gewahrt. Die Beweinung, ein für die Marienkirche in Lübeck ausgeführtes grofses Bild, deffen Karton fich in der Kunfthalle von Karlsruhe befindet, zeigt nicht, wie es Perugino's Bild thut, den auf dem Wege nach dem Grabe während des Ausruhens der Träger für einen Augenblick an günftiger Stelle niedergefetzten Leichnam, fondern diefer ift bereits vor dem Grabe angelangt und liegt auf dem Boden ausgeftreckt, wie zu dauernder Ruhe forgfam gebettet: der Kopf ift durch Kiffen und Tuch, die über einen Stein gelegt find, geftützt und etwas erhoben, der rechte Arm ruht ausgeftreckt auf dem Boden, der linke wird mühelos von der knieenden Mutter gehalten, fo dafs der Todte faft wie ein Schlafender ausfieht: dazu ftimmt auch der Ausdruck des hier mehr als fonft bei Overbeck von einem Anflug männlicher Kraft erfüllten Heilands. Auch die Umgebung ift meift im Ausdruck und in der Haltung verweilender Ruhe aufgefafst. Nur Magdalena, die hier abweichend von der fonftigen Auffaffung, welche fie die von ihr gefalbten Füfse erfaffen läfst, über das Haupt des Geftorbenen mit fchmerzlich gerungenen Händen und dem Ausdruck der Verzweiflung fich beugt, die zu Füfsen Chrifti knieende

Maria Jacobi und die die Arme ausbreitende Martha zeigen fich von der Gewalt des Augenblicks zu energifchem Ausdruck erregt: fowohl Maria, die Mutter Chrifti, wie der fich an fie lehnende Johannes und die andrerfeits fitzende zweite Schwefter des Lazarus, Maria, die links ftehenden Nikodemus und Lazarus, fo wie der die Gruppe rechts abfchliefsende ftehende Mann mit dem Turban find in wehmüthiges Sinnen verfunken und zeigen die paffive Ergebung in den Willen Gottes, die diefem gegenüber nach der Gefinnung des Künftlers mehr und mehr als die einzig richtige Stimmung erfcheint. Links vorn liegt neben Schwamm und Stange die Dornenkrone, die jedoch auf dem Haupte des Gekreuzigten keine Spur hinterlaffen hat. Eigenthümlich ift in der Farbenftimmung das vorherrfchende Düftere der ganzen um Chriftus verfammelten Gruppe, welche fo einen bedeutungsvollen Kontraft zu dem hellen Körper und der in die Ferne fich dehnenden lichten Landfchaft hervorbringt.

Das andre Werk, eine mit höchfter Feinheit ausgeführte Röthelzeichnung des Stiftes Neuburg, in den oben erwähnten «Meifterwerken» veröffentlicht, ftellt die Grablegung, wie es Raffael thut, in dem entfcheidenden Momente dar, in welchem der Leichnam den Blicken der Mutter auf immer entzogen wird. Aber während Raffael die Gruppe der Mutter und der Frauen von dem Todten getrennt hat, fügt Overbeck die beiden wieder zufammen und erhöht die Wucht des Augenblicks noch dadurch, dafs er die Mutter, die eben die linke Hand des todten Sohnes ergriffen hat und noch hält, zugleich in Ohnmacht finken läfst, fo dafs fie gegen das völlige Hinfallen durch den wehevoll aufblickenden Johannes, der fie mit feften Armen umfafst, gehalten werden mufs. Die beiden Frauen wenden fich ihr klagend zu, die Träger aber werden den Todten ihrer Hand entreifsen müffen, wenn fie dem Nikodemus in die Gruft folgen und fich der nur mühfam gehaltenen Laft entledigen follen. Offenbar ift die Scheidung der beiden Gruppen die glücklichere Löfung: in dem Augenblick, in welchem der letzte Schritt gefchieht, ift die Mutter bereits zurückgeblieben, und die Ohnmacht befreit fie von der Qual, ihn vollziehen zu fehen; hier mufs diefe letzte Entfcheidung mit Gewalt durchgeführt werden, fo dafs, was die Darftellung an Einheit in der Gruppenbildung gewonnen hat, in der Empfindung wieder verloren geht. Eine intereffante Aenderung ift das Motiv des Herabfteigens bei dem vorderen Träger im Gegenfatz zu dem rückwärts Auffteigen des entfprechenden Mannes bei Raffael; fehr wenig erfreulich ift dagegen die gefuchte Stellung des Trägers rechts, der dem Contrapoft zu Liebe die Tuchzipfel mit der unrechten Hand erfaffen und dadurch den ganzen Körper in eine unnatürliche Haltung zwängen mufs. Auch ift die Landfchaft höchft reizvoll und ganz italienifch im Sinne der Vorbilder des Künftlers. Wenn diefe Zeichnung wirklich von 1814 ftammt, fo zeigt der Fortgang von ihr zu der verwandten Darftellung der Beweinung wieder fehr deutlich das Beftreben des Künftlers, feiner immer religiöfer werdenden Auffaffungsweife entfprechend auch die Stimmung feiner Werke paffiver zu geftalten. Sie bildet dann mit der befonders in der Darftellung der Bosheit der Henker fehr kräftig und höchft dramatifch gehaltenen «Kreuztragung», einer von Pflugfelder geftochenen Zeichnung von 1815, den «fieben mageren Jahren» in der Stanza Bartholdy, fo wie der von 1827 ftammenden «Himmelfahrt des

Elias» eine befondere Gruppe, in welcher Overbeck über den ihm fonft eigenen Charakter duldender Zurückhaltung hinausging und zeigte, weffen er bei einer geiftig freieren Stimmung und Anfchauungsweife fähig gewefen wäre. Die «Himmelfahrt» ift erfüllt von einer mächtigen Bewegung: vier Pferde ftürmen aufwärts, die beiden die Zügel mehr fchiefsen laffenden als haltenden Engel blicken zu Elias zurück, der feine Arme weit ausbreitet und zum Himmel aufblickt, felbft fchon ganz Verklärung und geiftig ebenfo entrückt, wie er es körperlich ift. Der Mantel gleitet ihm über die rechte Schulter herunter, hängt aber zum gröfsten Theil fchon hinter dem Wagen, fo dafs fein Fall ficher ift. Rechts unten kniet Elifa, dem der Mantel als Wahrzeichen zu Theil werden foll.

Erfcheinen in diefer Kompofition die Engel, wenn auch nicht durch die Tradition bedingt, fo doch durch die Handlung nothwendig, fo führt fie der immer entfchiedener religiös gefinnte Meifter in einer anderen Reihe von Werken in die Handlung ein, um deren über das Irdifche hinausgehende Bedeutung recht deutlich zu machen. Dahin gehört in erfter Linie das Freskobild zu Affifi. Hier follte der Eingang zu der alten Porziuncola-Kapelle gefchmückt werden, die jetzt von der gröfseren Kirche Sta Maria degli Angeli überragt wird: in fie liefs fich Franziskus tragen, als er feinen Tod nahen fühlte. Die grofse Bedeutung des Heiligen und des von ihm eröffneten Weges zum Himmel deutet die über dem Eingang ftehende Infchrift an: Haec est porta vitae aeternae, und ihr ift auch der Gegenftand der Darftellung gewidmet, der dem Franziskus bewilligte Ablafs, die Indulgenz, welche von Maria befürwortet und von Chriftus gewährt wird: alle welche in der Porziuncola gebeichtet haben, follen vollen Ablafs von allen ihren Sünden erhalten. Ueber dem im Halbbogen abgefchloffenen Eingang und der Infchrift befindet fich ein Altar mit Kruzifix. Darüber, in dem giebelförmigen Abfchlufs, thront in der Glorie Chriftus nach rechts gewandt, vor ihm die fürbittende Maria. Chriftus fchaut mit leicht erhobenen Armen nach dem rechts unten, mit ausgebreiteten Armen knieenden Franziskus herab: zögernd, aber dem Flehen der getreuen Fürbitterin nicht widerftehend, giebt er feine Einwilligung mit einer Bewegung, die an feine Haltung bei der Stigmatifirung erinnert. Die Wirkung äufsert fich in den auf den Altar und den Boden fallenden weifsen Rofen. Um die Glorie Chrifti fchweben, fymmetrifch geordnet, fingende, fpielende, fürbittende Engel. Unten halten dem Franziskus gegenüber zwei feiner Brüder das Gleichgewicht, von denen der vordere demüthig fich vorbeugt, der andere die Arme ausftreckend nach der Erfcheinung hinauffieht: fie find die Zeugen des Vorgangs und können fomit den Beweis dafür ablegen, dafs die Erfcheinung und Gewährung eine Thatfache war. Neben Franziskus ftehen zwei Engel mit Szeptern; der eine trägt eine Schüffel mit Rofen. Während die oberen Engel ebenfo nothwendig zur Erfcheinung Chrifti gehören, wie das Gefolge zum König, fo haben diefe Engel bei Franziskus nur die Aufgabe, das Heilige feines Wefens, den Erfolg feiner Bitte, die Macht und die Gnade, die ihm dadurch innewohnt, zu verkörpern. Sie bilden alfo recht eigentlich eine Vermittlung des Himmlifchen mit dem Irdifchen und find die fichtbaren Zeugen für die religiöfe Bedeutung des heiligen Menfchen. Von der Wirkung des Bildes, um welches Steinle die Gleichniffe vom wiedergefundenen Lamme und dem

verlorenen Sohne gemalt hat, erzählt ebenſo wahr wie ſchön Ambros in ſeinen «Bunten Blättern» (Leipzig 1872, Leuckart): «Eine lithographirte Nachbildung hatte mich kalt gelaſſen. Es war gegen Abend, als ich, kaum im Bahnhof von Aſſiſi angelangt, in die hart dabei gelegene Kirche eilte; die Sonne, aus den ſchweren Wolken eines wegziehenden Gewitters tretend, übergoſs Alles mit glühenden Lichtern; ich trat ein — vom ſpitz anſteigenden Giebel des Portiuncula-Kirchleins, über das die mächtige Kuppelkirche wie ein rieſiger Deckel geſtülpt iſt, leuchtete mir der Goldgrund des Overbeck'ſchen Bildes entgegen, ſahen mich ſeine Geſtalten an. Ich hatte vollſtändig den Eindruck einer Viſion und bat dem Maler im Geiſte ab. Auch bei näherer und beſonnener Prüfung verlor das Bild nichts — ich kam eben von den groſsen Meiſterſtücken der goldenen Zeit her, und es machte mir einen ihnen anologen Eindruck, was ich ſonſt nicht eben von vielen modernen Malereien ſagen kann.» Dieſer «analoge» Eindruck iſt vollkommen richtig: er beſteht nicht ſowohl in der Gröſse der Auffaſſung, in welcher Overbeck die alten Meiſter nicht erreicht, als vielmehr in dem heiligen, wahrhaft religiöſen Ernſt Overbecks, der eben kräftig genug empfindet, um nicht in Süſslichkeit zu verfallen, wie ſo manche ſeiner Nachfolger: die alle Härten der Linien, in Folge des geſteigerten Könnens vermeidende Formſchönheit bahnt gar leicht den Weg zu ſchwächlicher Auffaſſung. Zudem genieſst aber das Bild des Vortheils, daſs es an dem Orte, für den es geſchaffen iſt, und in der vor dieſem erweckten oder geförderten Stimmung betrachtet wird: nach Overbecks Wunſch müſste dies mit all ſeinen Bildern geſchehen, und in der That kann man ihnen kein gröſseres Unrecht anthun, als ſie mitten unter Werke ganz anderer Kunſtrichtung und in Räumen aufzuſtellen, wo von vornherein von einer geſammelten Stimmung für das Heilige nicht die Rede iſt. Als Overbeck ein zweites Bild dieſer Art, das Spoſalizio, an den Grafen Raczynski ſchickte und dieſer ihm die Abſicht mitgetheilt hatte, er wolle es in die Kunſtausſtellung geben, ſchrieb ihm Overbeck: «Bilder dieſer Sphäre dünken mich durchaus nicht geeignet, mitten in dem bunten Vielerlei, wie es ſich auf ſolchen Ausſtellungen zuſammenzufinden pflegt, geſehen zu werden. Es iſt faſt unvermeidlich, daſs man ſie dort nach ganz verkehrtem Maſsſtabe miſst; denn indem das vergleichende Auge zunächſt die mehr oder minder hervortretenden Fertigkeiten in den Kunſtmitteln berückſichtigt, ſo kann es kaum anders ſein, als daſs Bilder, die ihrer Natur nach dieſe Mittel als durchaus einem höheren Zweck untergeordnet behandelt zeigen, gegen ihre Nachbarſchaft, die ſolche mit allem Glanze abſichtlich hervorhebt, in Schatten treten. Dazu iſt auch das Gemüth des Beſchauers, von ſo verſchiedenartigen Eindrücken angeregt, nicht leicht in derjenigen Verfaſſung, in der es geiſtliche Gegenſtände, die geiſtlich aufgefaſst werden wollen, zu würdigen im Stande wäre Der Ort, an dem ein ſolches Bild geſehen ſein will, iſt eine Kapelle.» (Katalog der Raczynski'ſchen Bilder-Sammlung, S. 16f.)

Dieſe für den Standpunkt Overbecks höchſt intereſſanten Aeuſserungen zeigen, wie ſehr bei ihm der religiöſe Zweck des Bildes deſſen äſthetiſche Seite überwog: man kann dieſen Standpunkt für ungerechtfertigt und als im Widerſpruch ſtehend mit der herrſchenden Stimmung der Zeit, Kunſtwerken gegenüber,

halten; bei der Einzelbetrachtung eines Werkes des Meifters aber mufs er als Ausgangspunkt der Kritik und zwar als vorläufig giltiger angenommen werden, falls diefe nicht ungerecht werden will, wie es nothwendig jede Kritik werden mufs, welche einen anderen Ausgangspunkt nimmt, als den, von welchem aus das Werk gefchaffen ift — oder fie mufs fich gegen diefe felbft, nicht aber das einzelne Werk wenden. Das Bild, bei welchem Overbeck diefe Aeufserung thut, giebt allerdings in hohem Grade Gelegenheit, des Künftlers Forderung für fein Werk berechtigt erfcheinen zu laffen. Aufser dem Hohenpriefter und dem Brautpaar zeigt es rechts und links knieende Engel mit mufikalifchen Inftrumenten und im Gefange begriffen, über ihnen Engel mit Guirlanden: der Himmel felbft öffnet fich gleichfam und fendet feine Boten, um leibhaftig Zeugen des heiligen Bundes zu werden und zugleich uns deffen Heiligkeit zu bezeugen. Als drittes Werk diefer Art möchten wir das in Bafel befindliche, urfprünglich für Fräulein Linder gemalte Bild erwähnen, den «Tod des heiligen Jofeph». Der Sterbende ruht in dem Schofse feines Pflegefohnes, der als Heiland die Rechte fegnend erhebt; Maria kniet vor beiden und fchaut, die Hände zum Gebete faltend, auf den Greis. Oben aber fchweben, von Wolken halb verhüllt, Engel und fingen: die zwei vorderen wenden fich dem Sterbenden zu, um feine Seele in Empfang zu nehmen. Auch hier find die Engel als Zeugen der Heiligkeit des Sterbenden da, und zwar noch mehr für den Befchauer, als für die dargeftellte Perfönlichkeit felbft. Das erftere Bild war allerdings fchon 1819 beftellt worden, ward aber erft 1836 fertig, und auch das letztere ftammt aus den dreifsiger Jahren, der Zeit, in welcher die ftrengere Richtung immer entfchiedener fich äufsert.

Den Schlufs feiner Laufbahn, foweit es fich um Gemälde handelt, bilden drei grofse Werke, von welchen befonders die zwei letzten manches Eigenartige haben, während das erfte, die Himmelfahrt der Maria, fich mehr in gewohnten Geleifen bewegt. Overbeck hatte den Auftrag erhalten, für den Cölner Dom ein Bild zu malen, welches urfprünglich als Gegenftück zum Bilde des Meifters Stephan gedacht war. Es wurde ihm felbft die Wahl des Ortes freigeftellt und er wählte den Hauptaltar, der jedoch erft neu hätte hergeftellt werden müffen. Für diefen Platz hatte er in der Mitte eine Kreuzigung geplant, als Seitenbilder Patriarchen und Propheten einerfeits, Apoftel, Märtyrer, Jungfrauen andererfeits, im Giebelauffatz aber Chriftus in Verklärung mit der Siegesfahne. So fehr auch der Erzbifchof felbft diefen Plan befürwortete, fo trug doch Sulpiz Boifferée's Anfchauung, welche nichts von einem Bilde auf dem Hochaltar wiffen wollte, den Sieg davon, und Overbeck begnügte fich, nachdem er die hohe Bedeutung der Marienkapelle erfahren hatte, mit der Aufgabe, für diefe ein Bild zu fchaffen. Nach Boifferée's Auseinanderfetzung ftimmte feine Ueberzeugung, «wie wefentlich ein wirklich vorhandenes Bedürfnifs für die Entftehung eines Kunftwerkes ift, indem daraus, wie aus einer lebendigen Wurzel nach innerer Nothwendigkeit das Werk wie eine Blüthe hervorfprofst, dahingegen ein Kunftwerk, das ohne folche Nothwendigkeit entfteht, immer nur eine künftliche Treibhauspflanze bleibt», durchaus auch mit diefer Aufgabe (Vgl. Sulpiz Boifferée, Stuttgart, Cotta, I, S. 635—649, Korrefpondenz zwifchen Boifferée und Overbeck). Das Bild felbft, in einen gothifchen Altaraufbau eingefchloffen, macht nicht den Eindruck einer

freien ungehemmten Entwicklung: man wünfcht es zur vollen Erfaffung feines Gegenftandes gröfser. Zudem ift der Raum ziemlich düfter, fo dafs es auch dadurch verliert. Das Bild ift in ftrengfter fymmetrifcher Form und zugleich fchärffter horizontaler Theilung komponirt. Tief unten auf einem Hügel find, wie aus weiter Entfernung gefehen, in fehr kleinem Mafsftabe dargeftellt, die Apoftel um das leere Grab verfammelt, von links her kommen, wie die Diakonen bei Raffaels Transfiguration, zwei hohe Geiftliche, von denen der eine wohl der Erzbifchof von Cöln ift; rechts ift eine Brücke zu fehen, über welche eine Prozeffion herfchreitet, offenbar nach der hinter dem Hügel in der Mitte hervorfchauenden Kirche. Diefer kleinfte, fehr dunkel gehaltene und nur fchwer erkennbare Theil wird von hellem Himmel begrenzt. In dem horizontalen Mittelftreifen knieen auf Wolken links vorn Abraham, beide Hände erhebend, mit dem Meffer in der Linken und nach der Madonna auffchauend, rechts David in die Harfe greifend, je rechts und links ein zur Madonna auffchauender Evangelift. Der rechts neben David ift Lukas: er zeichnet die Madonna; auf fein Werk fchaut erftaunt Johannes, während neben dem Auffchauenden links gleichfalls ein zweiter fich befindet, alfo Matthaeus und Markus. Hinter diefen links der braune Adam und die hellere Eva zur Madonna auffchauend und ebenfo rechts Mofes und neben ihm wohl Aaron. Zwifchen Abraham und David erfcheinen in der Tiefe fünf Frauen, die mittelfte gekrönt, eine rechts hält, wie es fcheint, ein Schwert, alfo wohl Katharina: fie alle fchauen auf. Auch hier ift der Himmel licht. Im oberen Theile fteht die ganz weifs gekleidete Maria in der Glorie, von Engeln und Cherubim umgeben. Auf jeder Seite der Glorie fchweben vier Engel: die beiden unterften ftreuen Rofen, die beiden folgenden fchwenken Weihrauchfäffer, die zwei nächften beten mit ausgeftreckten, die letzten beten mit erhobenen Armen, den Abfchlufs aber machen fechs Cherubim. Die Madonna felbft fchaut ftaunend mit erhobenen Händen nach oben. In der Mittelgruppe ift die Dreitheilung auch auf die Gründe ausgedehnt: Abraham, David, die vier Evangeliften bilden den Vordergrund, Adam und Eva, Mofes und Aaron ftehen im Mittelgrund und die heiligen Frauen im Hintergrund: demgemäfs ändert fich auch die Farbenftimmung. Ueber der Madonna wird der Himmel dunkel und giebt dadurch einen kräftigen Kontraft gegen die wenig erfreuliche weifs gewandete Geftalt.

Das Bild erfcheint wie eine verkümmerte, durch das Motiv der Himmelfahrt veränderte und auf diefes etwas mühfam angepafste Wiederholung oder Umarbeitung des grofsen Bildes, welches Overbeck gleichzeitig, in den dreifsiger Jahren, für das Städel'fche Inftitut arbeitete: der «Triumph der Religion in den Künften», ward 1840 fertig übergeben. Auf der grofsen, oben bogenförmig abfchliefsenden Fläche (Höhe 3,83 m, Breite 3,89 m) kann der Künftler fich verbreiten, ohne fich allzu enge Schranken auferlegen zu müffen. Overbeck verkörpert hier den Lieblingsgedanken der Romantiker, dafs Kunft und Religion in einem Strom zufammenfliefsen müffen, und zwar in der Wendung, wie fie ihm, dem Künftler, am nächften lag: die Kunft ift ihrem innerften Wefen nach, ebenfo wie von der Religion erzeugt, fo auch ihr gewidmet: fo fafste er felbft feine eigne Aufgabe, und mit begreiflicher und verzeihlicher Ausdehnung diefes fein

eignes Leben und Wirken geſtaltenden Grundgedankens auf die Kunſt und die Künſtler überhaupt, glaubte er in dieſem Gedanken zugleich das Weſen der Kunſt und die Stellung der Künſtler erfaſst zu haben. Von dieſer Geſammtauffaſſung aus muſs das Bild beurtheilt werden, nicht aber darf es mit kunſtgeſchichtlichem Maſsſtabe gemeſſen und eine Reihe von hiſtoriſchen Einzelheiten und Bezügen der Perſonen zu einander als verkehrt herausgegriffen werden, am allerwenigſten aber dürfen dieſe nach der heutigen Kenntniſs der Kunſtgeſchichte beurtheilt werden: der Künſtler ſpiegelt die Welt, wie er ſie ſieht, und wenn die Grundſtimmung groſs und bedeutungsvoll iſt, ſo kann mancherlei Willkür oder falſche Auffaſſung die künſtleriſche Wirkung nicht ſtören — das Bild will und ſoll keine gemalte Kunſtgeſchichte ſein.

Overbeck trat bei dem Geſammtaufbau der Kompoſition, wie bei dem Grundgedanken, auch hier wieder in eine gewiſſe Rivalität mit Raffael: der obere Theil, die Viſion, erinnert deutlich an die entſprechende Hälfte der Disputa, der untere Theil ebenſo entſchieden an die Schule von Athen. Die ganze chriſtliche Künſtlerwelt iſt vereinigt und in allen lebt mehr oder minder deutlich das Bewuſstſein, daſs ihr ganzes Schaffen nur ein Gegenbild zu dem in der Viſion geoffenbarten Schauſpiel iſt: wie dort die Vertreter des alten und des neuen Bundes ſich um die Madonna ſchaaren, wie allen voran die künſtleriſchen Könige des Volkes Israel und die künſtleriſchen Evangeliſten in ihrem Thun von ihr ſich begeiſtern laſſen und nur ihr zu Ehren ſchaffen, ſo geſchieht es auch unabläſſig und ſeit Beginn des Chriſtenthums von den chriſtlichen Künſtlern auf Erden. Dieſer Huldigung im Himmel ſchlieſsen ſich die Vertreter der irdiſchen und der himmliſchen Macht auf Erden an, der Kaiſer und der Papſt: dieſer letztere aber iſt es, der allein von allen und unmittelbar die Viſion mit vollem Bewuſstſein hat und der ſo Himmel und Erde verbindet. Charakteriſtiſch für die Stellung der neueren deutſchen Malerei iſt es, daſs die Madonna, welche eben im Begriff iſt, ihren Lobgeſang: Magnificat anima mea (Luk. 1, 46 ff.) niederzuſchreiben, zugleich als Vertreterin der Poeſie erſcheint, des «Centrums aller Kunſt»: in der That iſt die Neuentwicklung der neueren deutſchen Kunſt zunächſt an der Hand der Wiſſenſchaft und der durch dieſe neubelebten und in ihrer Richtung beſtimmten Dichtung erfolgt, und am meiſten iſt es wohl gerade bei Overbeck der Fall geweſen (vgl. oben S. 35 ff.).

Das Bild zeigt in ſeiner unteren Hälfte im Mittelgrunde eine Terraſſe, zu welcher von der den Vordergrund bildenden Fläche einige Stufen hinaufführen. Im Vordergrunde ſind links und rechts Gruppen verſammelt, welche, am Boden oder nach dieſem ſich hinwendend, beſchäftigt ſind: links ſind Bildhauer um einen altchriſtlichen Sarkophag verſammelt, rechts werden Knaben und Jünglinge über den Plan der Baſilika belehrt. Zu den Gruppen links ſchaut der Vertreter irdiſcher Macht, der Kaiſer, abwärts nach dem Boden, dadurch gleichſam ſein Haften am Irdiſchen andeutend, rechts ſchaut der Papſt, von dem Plane zur Faſſade des Straſsburger Münſters mächtig ergriffen, durch die Richtung der für urſprünglich deutſch gehaltenen gothiſchen Baukunſt mit aufwärts gezogen, zum Himmel und ſieht hier die erhabene Viſion, die im Lobgeſang zu preiſen er bereit iſt: in den Händen hält er das Notenblatt. Im Mittelgrunde ſtehen die Maler, und zwar links die

von Dante begeifterten, rechts die im engeren Sinne religiöfen Meifter: fo wenigftens ift das Hauptfchema, welches freilich fchon durch Overbeck felbft in feiner Strenge nicht als durchführbar empfunden wurde und daher mancherlei Durchbrechungen erlitt; nur fo aber bildet die Verfammlung das Gegenbild zu den vier Hauptperfonen, welche die Madonna verehren: über den Architekten und den religiöfen Malern rechts fteht der Evangelift Johannes als Planentwerfer des neuen Jerufalems, der himmlifche Vertreter der Architektur, und Lukas, der Maler der Madonna, kniet als Vertreter der religiöfen Maler im engeren Sinne; links kniet David und fpielt die Harfe, und Salomo hält ftehend das eherne Meer, als Vertreter der Mufik und der Skulptur den durch Dante's Gefang begeifterten Malern und Bildhauern unten entfprechend. Wie aber in der Schule von Athen in der Mitte des Mittelgrundes der Gegenfatz von Idealismus und Realismus zum Ausdruck kommt, fo gefchieht es auch hier, aber fo, dafs zugleich die Malerei als die Welt des Scheins charakterifirt wird: ein Springbrunnen fchickt aus dem oberen Becken den fprudelnden, gleichfam den Himmel fuchenden Strahl aufwärts, während das überfchüffige Waffer in das untere Becken abfliefst. So entftehen zwei Wafferfpiegel: in dem oberen fpiegelt fich der Himmel — die ideale Malerei; in dem unteren fpiegelt fich in Geftalt von lebensfrifchen Knaben, die am Rande fitzen, die Wirklichkeit — die realiftifche, befonders auf das Kolorit Werth legende Malerei. Die Vermittlung zwifchen Vordergrund und Terraffe wird durch zwei Mönche bewirkt, die Miniaturen betrachten, und durch den am Rande des unteren Beckens fitzenden, einfam in fich verfunkenen Michelangelo, den auf Dante's Gefang aufmerkfam zu machen Luca Signorelli fich bemüht. Im Hintergrund öffnet fich eine weite lichte Ferne, von welcher die Geftalten im Mittelgrunde fich vortrefflich abheben. Die Meifter alle zu nennen, welche die Einzelgruppen bilden, würde zu weit führen: Overbeck felbft hat eine eingehende Befchreibung verfafst, von welcher im Kataloge des Städelfchen Inftitutes unter N. 413 ein Auszug gegeben ift. Es findet fich viel Geiftvolles und hübfch Gedachtes, aber auch manches Seltfame dabei. So möchte die Symbolik doch zur Spielerei werden, wenn wir lefen, dafs Raffael einen weifsen Mantel trägt, weil, wie alle farbigen Lichtftrahlen fich im weifsen Licht vereinigen, fo in ihm alle früheren Kunftrichtungen ihren Vereinigungspunkt finden. Im Gefolge Dante's, durch ihn von den übrigen Meiftern getrennt und fo befcheiden abfeits gerückt, erfcheinen Cornelius, Overbeck und Veit.

In der oberen Hälfte thront über dem Strahle des Springbrunnens, der fomit auf das Ziel der ganzen Bewegung hinweift, in der Glorie Maria mit dem fegnenden, fich abwärts neigenden Kinde. Sie felbft, vom Hauche der Poefie angeweht, numine afflata, erhebt die Feder, um ihr Loblied niederzufchreiben und fich fo als Vertreterin der chriftlichen Poefie zu dokumentiren. Vor ihr knieen und ftehen die Vertreter der vier Künfte, der Architektur (Johannes), der Malerei (Lukas), der Mufik (David) und der Skulptur (Salomo); den Mittelgrund, der auch hier durch Linien- und Luftperfpektive fcharf getrennt ift, bilden auf der linken, der altteftamentlichen Seite, Mofes, Aaron, Abraham, Melchifedek, Jofeph, Jofua, Sarah und Ifaak, in der Ferne den Hintergrund Adam und Eva; rechts, auf der neuteftamentlichen Seite Petrus, Paulus, Stephanus, dann Märtyrer: Sebaftian,

der Papſt Fabianus, Cäcilia und Agnes, endlich im Hintergrund die Kaiſerin Helena — beidesmal nicht in Reihen neben einander einen Kreis bildend, ſondern in Gruppen, die in die Tiefe gehen, geordnet.

Die Unmittelbarkeit der Wirkung erleidet durch die Künſtlichkeit des Grundgedankens eine erhebliche Beeinträchtigung. Für Raffaels Zeitgenoſſen war der Gegenſatz der Ecclesia militans und der Ecclesia triumphans ein ſo bewuſster, daſs die Beziehungen der unteren und der oberen Hälfte der Disputa ohne Weiteres verſtändlich, ihre Gegenüberſtellung natürlich war. Für uns iſt die äſthetiſche Bildung und Bedeutung des alt- und neuteſtamentlichen Himmels etwas Ungewohntes, und doch iſt dieſer eigenthümliche Geſichtspunkt der einzige, unter welchem ſich die Zuſammenſtellung begreifen läſst: in der unteren Hälfte würde man das religiöſe Element bei den Künſtlern überhaupt nicht erkennen, wenn die obere Hälfte nicht da wäre; um aber deren Beziehung zu den Künſtlern zu rechtfertigen, muſste ſich der Himmel von der äſthetiſchen Seite zeigen — weil die Künſtler nicht an und für ſich religiös erſcheinen können, muſs der Himmel künſtleriſch werden: ſo iſt er nicht ſowohl die Vollendung und Löſung des Ringens auf Erden, als vielmehr der Keimpunkt, von welchem die irdiſche Kunſt ausgeht, der Urſprung, durch deſſen Göttlichkeit ſie ſelbſt erſt Berechtigung und Bedeutung gewinnt, zugleich aber auch der Zielpunkt, zu welchem ſie wieder zurückfluthet. Auch die ſtrenge Scheidung von altem und neuem Teſtamente will nicht recht anſprechen: iſt die religiöſe Entwicklung eine einheitliche, ſo kann im Himmel wenigſtens die Sonderung ſich nicht erhalten. Aber freilich lieſs ſich nur ſo der Gedanke ausſprechen, daſs die weltliche Herrſchaft des Kaiſers ſich zu der geiſtlichen des Papſtes verhalte wie das alte zum neuen Teſtamente, eine Proportion, durch welche die päpſtliche Suprematie ohne Weiteres begründet erſcheint. Selbſt die Landſchaft muſs dieſem Gegenſatze dienen: auf der Kaiſerſeite zeigt ſie eine Ritterburg, auf der Papſtſeite ein Kloſter und eine Kirche. Immerhin darf dieſes Werk als Overbecks bedeutendſte Leiſtung auf dem Gebiete der Malerei bezeichnet werden.

Das dritte dieſer Werke iſt das Bild in Temperafarben, welches Overbeck im Auftrage des Papſtes Pius IX. im Quirinal herſtellte. Wie einſt Raffael Leo's X. Rettung aus der Gewalt der Franzoſen ſymboliſch durch die Befreiung des Petrus durch einen Engel erzählte, ſo ſollte die Rettung des Papſtes aus dem Quirinal gleichfalls eine bibliſche Parallele finden. Das hierfür herbeigezogene Wunder (Luk. IV, 29, 30) iſt bibliſch kaum als ſolches aufgefaſst: Chriſtus entzieht ſich ſeinen Verfolgern, die «ihn auf einen Hügel des Berges, darauf ihre Stadt gebaut war,» führten, «daſs ſie ihn hinabſtürzten. Aber er ging mitten durch ſie hinweg.» Allein Overbeck ergänzt das zum Wunder Fehlende: Chriſtus wird vom Hügel heruntergeſtoſsen; da tritt er auf eine von Cherubim getragene Wolke. Der Beſchreibung nach muſs dieſes Bild, das mir in Rom unzugänglich war, in Gegenſtand und Ausführung vollſtändig mit dem in Antwerpen in der Sammlung der Akademie befindlichen groſsen Oelbilde übereinſtimmen. Zu dieſem letzteren erhielt Overbeck, welcher 1863 zum Mitglied der dortigen Akademie ernannt worden war, in einem ſehr verbindlichen Schreiben vom 25. Januar 1864 (die Einſicht in die Akten, ſowie die Erlaubniſs, Auszüge zu machen,

wurde mir von der Verwaltung in freundlichfter Weife geftattet), welches ihm mittheilte, dafs jedes Mitglied der Akademie ein Werk und fein Porträt zu liefern gebeten werde, damit fo den Satzungen entfprochen würde. Es wird dabei bemerkt: «Nous laissons toute liberté aux académiciens pour nous envoyer l'ouvrage qui peut le mieux représenter le caractère particulier de leur talent.» Schon am 3. Februar antwortet Overbeck: «Da es mir fehr am Herzen liegt, der Verpflichtung, welche mir als Mitglied der Akademie obliegt, für das akademifche Mufeum ein Werk auszuführen, baldmöglichft nachzukommen, indem ich fchon am Ende meines 75ften Jahres angelangt bin, fo nehme ich mir die Freiheit anzufragen, ob es der Akademie genehm wäre, wenn ich dazu den Gegenftand wählte, wie unfer Heiland auf wunderbare Weife den Juden entgeht, die ihn aus der Synagoge von Nazareth auf die Höhe des Berges geführt, um ihn von da in den Abgrund zu ftürzen. Mir fchien derfelbe fowohl durch feine Neuheit [!] als auch durch die impofante Wirkung, welche man fich von dem Gegenfatze der Hoheit und ruhigen Würde des Herrn zu der leidenfchaftlichen Wuth feiner Feinde verfprechen dürfte, fehr zur Darftellung geeignet, weshalb ich beabfichtige, ihn als Oelgemälde in lebensgrofsen Figuren auszuführen für die Zwecke der Akademie wäre ich gerne zu einem Opfer bereit, und würde ich mich mit der Summe von 12,000 Frs. zufrieden erklären, während ich in einem anderen Falle eine bedeutend gröfsere anfetzen müfste» — ein intereffanter Beweis für die äufseren Erfolge, welche noch in diefer Zeit innerhalb diefer Richtung erzielt wurden. Das Porträt zu malen lehnt er ab, da er «es nicht eigenhändig auszuführen vermag, weil durchaus ungeübt im Bildnifsmalen.» Er will die Sache befchleunigt fehen, «damit ich unverzüglich zum Beginnen des Werkes fchreiten könne, welches ich, in Rückficht auf feine Beftimmung ... mit faft jugendlicher Begeifterung zu unternehmen mich freue. Es dürfte vielleicht mein Schwanenlied fein, aber keine herrlichere Aufgabe könnte man fich eben dazu wünfchen als die, der fchnöden Anfeindung des Chriftenthums in unferen Tagen gegenüber, ein unzweideutiges Glaubensbekenntnifs durch folch ein Bild darzulegen». Das Werk befchäftigt den Meifter über zwei Jahre. Am 26. Juni 1866 zeigt er an, dafs es eingepackt fei. «Mir bleibt nun für immer die angenehme Erinnerung an die lange Befchäftigung mit einer fo herrlichen Aufgabe, für die meine Begeifterung bis ans Ende nicht erkaltet ift, fo weit auch meine Leiftung hinter derfelben mag zurückgeblieben fein.» Es mag dahingeftellt bleiben, inwieweit Overbeck berechtigt war, das von ihm vorgefchlagene Werk als etwas Neues hinzuftellen und von einer Wirkung zu reden, die man fich verfprechen «dürfte», nachdem er den Gegenftand bereits ausgeführt und die Wirkung erprobt hatte — für uns ift es wichtig, von ihm felbft den Grundgedanken in dem Gegenfatze der leidenfchaftlichen Wuth feiner Feinde zu der Hoheit und Würde Chrifti ausgefprochen zu finden. Das erftere von beiden ift entfchieden das beffer Gelungene. Die bei dem erften Blick ungeordnet herandrängende Menge der Verfolger gliedert fich bald klar in mehrere Reihen zu drei und vier Perfonen. In ihnen find es zwei Empfindungen, die zum Ausdruck kommen, die Wuth über das Entrinnen und das Erftaunen über das Wunder; in dem vorderften Manne, der den Stofs ausgeführt hat, vereinigen fich beide Empfindungen. Selbft eine



Overbeck: Chrifti Beftattung. Aus den Darftellungen zu den Evangelien.

Frau mufs zornig die Fauft ballen: das von ihr geführte Kind ift das einzige Wefen, das Sympathie mit dem Verfolgten hat: die Zukunft gehört ihm. Chriftus erfcheint diefer lebendig bewegten Maffe gegenüber fteif und leblos in Haltung und Ausdruck: die «impofante Hoheit» ift wenig erreicht. Die Farbe ift ftumpf und trübe, und erfcheint fo vielleicht noch in höherem Grade, als fie es ift, durch die gefährliche Nachbarfchaft der im lebhafteften Kolorit leuchtenden belgifchen Zeitgenoffen Overbecks. Man begreift, dafs man in Antwerpen über diefe Stimme aus einer anderen Welt nicht eben entzückt war. Es ift zu bedauern, dafs Overbeck fich nicht durch einen Karton vertreten liefs, für welchen ihm die Kraft im 77ften Jahre nicht ebenfo verfagt hätte, wie fie es hier beim Oelbild gethan.

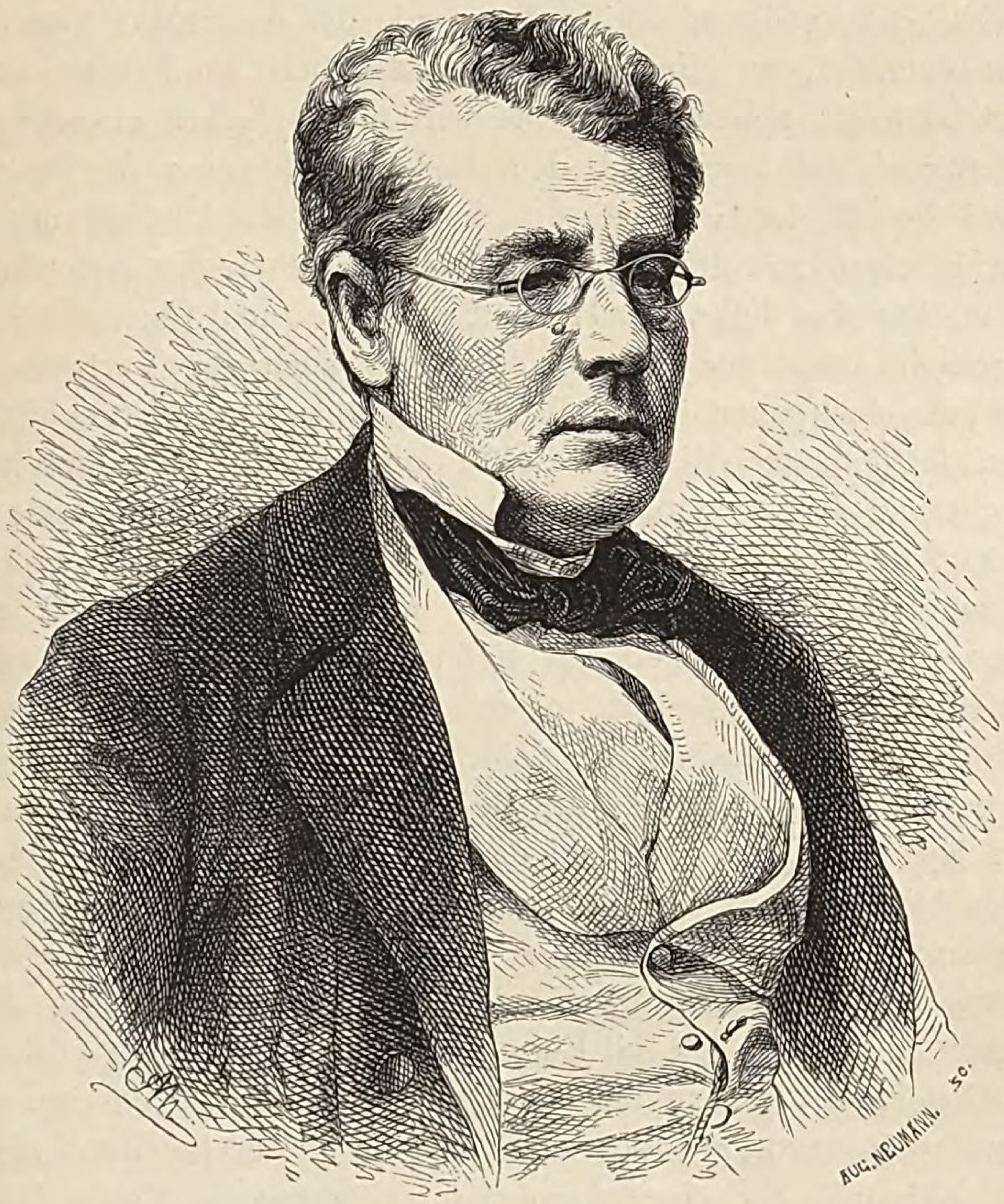
Diefe Kraft der Zeichnung, die ihm ftets treu geblieben ift, tritt in den Handzeichnungen und in den nach folchen angefertigten Stichen am ungefälfchteften und nicht durch Pinfel und Farbe beeinträchtigt hervor. Werthvolle Handzeichnungen befitzt das Bafeler Mufeum, an welches fie aus dem Befitz des Fräulein Linder gelangt find. In Privatbefitz und in weiteren Kreifen kaum bekannt find zwei vorzügliche Blätter mit altteftamentlicher Darftellung, die Overbeck als felbftändige Schöpfungen nicht häufig bringt: David, von Abfalom vertrieben und von Simei verflucht, weicht aus dem Lande; und David kehrt zurück und verzeiht dem Beleidiger, als er am Jordan bewillkommet wurde; fie ftammen aus der Sammlung des Generals Joukoffsky und find jetzt in Frankfurt; ferner die vierzig Zeichnungen zu den Evangelien, auf dem Schlofs Weihern (Freiherr von Lotzbeck); fie find durch Stiche vervielfältigt («Darftellungen aus den Evangelien, Düffeldorf, Schulgen); fodann auf dem Stift Neuburg, photolithographifch in der Sammlung der «Meifterwerke des Stiftes Neuburg (München, Fr. Bruckmann) herausgegeben. Andere cyklifche Kompofitionen find die in Paris (Rittner & Goupil) erfchienene Paffion («La Passion de N. S. Jésus-Christ»), die zu Rom 1848 erfchienenen Zwölf Apoftel («XII Sanctorum Apostolorum Effigies») und die vier Evangeliften («IV Evangelistarum effigies»), ferner «Jefus als Knabe im elterlichen Haufe zu Nazareth», Zeichnungen mit Verfen begleitet (Düffeldorf 1845, Schulgen); «die vierzehn Stationen des Leidens Chrifti» (bei Winckelmann & Söhne in Berlin) und endlich die fieben Sakramente (photogr. von J. Albert, Verlag von A. Gaber in Dresden). Dazu kommen noch viele Einzelblätter, wie Ruth und Boas (1818 Rufcheweyh sc.), Hagar (1840 Gruner sc.), Chriftus predigt den Kindern (Winterhalter lith.), fowie Entwürfe für gröfsere Werke, wie für ein gemaltes Fenfter in der Katharinenkirche zu Hamburg, «wie Chriftus das Vaterunfer lehrt.» Gerade die cyklifchen Werke zeigen die neben der künftlerifchen Abficht hergehende Tendenz, Andacht kirchlicher Art zu erwecken, in hervorragender Weife, zumal da, wo Overbeck einen begleitenden Text beigegeben hat. So fchliefst das Vorwort zu «Jefus als Knabe», welcher gezeigt wird, wie er die Werkftatt des Pflegevaters auskehrt, diefem Bretter herbeifchafft, wie er Waffer holt, Blumen begiefst, mit den Worten: «O, dafs doch alle dürftend kämen, Um Heil und ewiges Leben zu nehmen.» Von edler Schönheit find befonders die Einzelgeftalten der Evangeliften und der Apoftel. Die Darftellungen aus den Evangelien geben das Altbekannte nicht nur voll tiefer Empfindung, fondern auch von vielfach eigenartiger Auffaffung belebt, die

auch künſtleriſch ein neues Intereſſe zu erwecken verſteht. Es ſei hier beſonders auf die Parabel vom guten Samen und dem Unkraut (Blatt 17), auf die klugen und die thörichten Jungfrauen (Bl. 24), wo der Bräutigam über eine Brücke herſchreitet, auf die Freilaſſung des Barrabas und die dem wilden Taumel der Leidenſchaft gegenübergeſtellte göttliche Ruhe und Ergebenheit des dem Tode überlieferten Chriſtus (Bl. 31), das Ecce homo, bei welchem nur die gleichmäſsig vortretenden rechten Beine ſtören (Bl. 40), die Beſtattung Chriſti, beſonders intereſſant durch ihre Vergleichung mit der frühen Auffaſſung des Blattes in Stift Neuburg (S. 36; vgl. Abbild. S. 45), die Himmelfahrt Chriſti hingewieſen, Blätter, auf denen der Künſtler ſich zugleich von einer ſtreng ſtiliſirenden Kompoſition zu Gunſten einer maleriſchen freimacht. Dieſes maleriſche Moment tritt auch vielfach in den landſchaftlichen Hintergründen mit Glück hervor. Das intereſſanteſte Blatt möchte jedoch N. 30 ſein: Herodes und Pilatus ſchlieſsen Freundſchaft. Hier hat Overbeck ein neues Thema mit Erfolg in die neuteſtamentlichen Darſtellungen eingefügt und es zugleich mit typiſcher Kraft behandelt. Pilatus hatte Chriſtus, als er gehört, dieſer ſei ein Galiläer, an Herodes ausgeliefert, der ihn mit Freuden empfing: «denn er hatte ſich ſeit langer Zeit gewünſcht, ihn zu ſehen, weil er Vieles von ihm gehört hatte, und hoffte, ihn irgend ein Wunder wirken zu ſehen.» Aber Chriſtus, der nicht der Neugier zu Liebe als Zauberer auftrat, ſchwieg auf alle Fragen beharrlich ſtill. Da ſandte ihn Herodes verächtlich und aus Spott in weiſses Gewand gekleidet zu Pilatus zurück So hatte der Römer des Vaſallenfürſten fadenſcheinige Landesoberhoheit anerkannt, dieſer aber ſich durch die Zurückſendung als unterwürfiger Lehensmann erwieſen, und «an demſelben Tage wurden Herodes und Pilatus Freunde; denn vorher waren ſie Feinde auf einander» (Luk. 33, 5—12). Daſs eine ſolche Intereſſenfreundſchaft weder eine wirkliche noch eine die tiefliegenden Unterſchiede ausgleichende ſein könnte, hat Overbeck ſehr fein herausgefühlt und vortrefflich in den beiden Hauptgeſtalten ausgeſprochen. Der ſtolze, vornehm zurückhaltende, prüfende Römer, der ruhig und gerade aufgerichtet herantritt, im Bewuſstſein, daſs jede Miene, die er verzieht, den Willensausdruck eines Weltreiches darſtellt, und der eben deshalb aufs ſorgfältigſte ſich hütet, durch irgendwelchen Eifer die eiſerne Ruhe und Gelaſſenheit zu ſtören, und dagegen der geſchäftig herbeieilende Vaſall, deſſen Oberkörper ſich demüthig verneigt, während das gekrönte Haupt ſich ſelbſtbewuſst zurückwirft, ſo daſs der aus den faſt geſchloſſenen Augen ſchlau hervorzwinkernde Blick doch dem Auge des Römers begegnet, das ſelbſtbewuſste Lächeln, als ob er ſeine innigſte Zufriedenheit über ein wohlgelungenes Geſchäft ausdrücken wollte, ohne es geradezu in Worten zu ſagen — welche trefflichen Gegenſätze! Es ſpielt ſich das bis in die Hände fort: der Römer hält ſeine Hand ruhig hin, der Galiläer reicht ihm aber nur die Finger, als ſcheue er ſich vor der unreinen Berührung — ſo innig wie dieſer Handdruck iſt, ſo innig wird das ſeltſame Freundſchaftsbündniſs ſein! Als Folie dient die Wegſchleppung des gebundenen und miſshandelten Chriſtus im Mittelgrund, auf welche die Nebenperſonen neugierig herabſchauen.

Am entſchiedenſten aber ſpricht ſich die bei Overbecks Kunſtſchöpfung zugleich obwaltende religiöſe, ja geradezu bekehrungsſüchtige Tendenz in den

«Sieben Sakramenten» aus, dem grofsen Werke, mit welchem fein Schaffen ruhmreich abzufchliefsen dem Meifter vergönnt war. Er dachte fich die einzelnen Zeichnungen als Entwürfe für Teppiche, die bei Kirchenfeften zum Schmuck der Vorhalle einer Kirche verwendet würden. Er hat fie in grofsen Kartons ausgeführt, die fich noch im Befitze des Gatten feiner Adoptivtochter, des Malers Hoffmann, befinden: fein einziger Sohn fowie feine Frau ftarben beide vor ihm. Verkleinerte, unter Betheiligung von Overbecks Schülern Karl Hoffmann und Ludwig Seitz in grüner Erde in Oel getufchte Nachbildungen (nur die Bufse ift farbig behandelt) befitzt die Nationalgalerie in Berlin, das erfte Blatt, die Taufe, in Oel ausgeführt, die Münchener Neue Pinakothek. Früher in Holzfchnitt erfchienen, find fie jetzt in photographifcher Nachbildung erreichbar. Der Künftler giebt felbft eine Erklärung feiner Darftellung und bezeichnet zunächft feinen Standpunkt mit den Worten: «Mir ift die Kunft gleichfam eine Harfe Davids, auf der ich allezeit Pfalmen möchte ertönen laffen zum Lobe des Herrn». Und fo will er diefe fieben Bilder als Pfalmen angefehen wiffen, «deren Grundthema fich in die wenigen Worte des 116. Pfalmes zufammenfaffen läfst: Lobet den Herrn, alle Heiden, lobet ihn, alle Völker! Denn beftätiget ift über uns feine Barmherzigkeit, und die Wahrheit des Herrn dauert ewig». So find die Erbarmungen Gottes, wie er fie der Menfchheit durch die Erlöfung hat zu Theil werden laffen, der eigentliche Gegenftand der Darftellung, und zwar nicht fo, dafs in hiftorifcher Auffaffung die in feiner Kirche bei Spendung der Sakramente thatfächlich üblichen Gebräuche zur Anfchauung gebracht würden, fondern fo dafs «eine Verherrlichung der Gnaden, die mittelft derfelben uns zu Theil werden, wie es durch Zufammenftellung der Vorbilder des alten Teftamentes mit deren Erfüllung im neuen fich klar herausftellt: fo dafs Jedermann leicht erkennen mag, wie übereinftimmend mit der heiligen Schrift die Lehre der Kirche in Beziehung auf die Sakramente fei, und welcher Schätze diejenigen beraubt find, die fich vom Verbande der fichtbaren Kirche losgefagt haben.» Laffen wir die letzte rechtfertigende und propagandiftifche Tendenz bei Seite, fo ergiebt fich für die künftlerifche Behandlung die Nothwendigkeit der fymbolifchen Auffaffung, und zwar auch da, wo die Hauptbilder zunächft hiftorifche Scenen darftellen. Allein es ift leicht zu fehen, dafs der Künftler hiftorifche Scenen im ftrengen Sinne des Wortes gemieden oder dafs er fie doch wenigftens fo umgeftaltet hat, dafs die allgemeingiltige, über den einzelnen Fall weit hinausgehende Bedeutung fich deutlich zeigt. So ftellt er in der Taufe dar, wie die Vertreter von Sem, Ham und Japhet von demfelben Taufbecken aus die Taufe empfangen, um die weltumfaffende Aufgabe der neuen Lehre, die keinen Unterfchied von Völkern dem himmlifchen Heile gegenüber kennt, zu bezeichnen. So vermeidet er beim Abendmahl die hiftorifche Darftellung des berühmten Augenblickes: Chriftus giebt irgend einem der Jünger das Brod, die anderen begrüfsen fich durch Umarmung und Liebeskufs — nur der Verräther hat fich mit dem Haupte auf den Tifch gelegt, der Verzweiflung preisgegeben. Und bei der Ehe tritt Chriftus zwar dem Paare zu Kana gegenüber, aber nicht als Priefter, um die Ehe zu fchliefsen, fondern um den bereits gefchloffenen Bund des ihn demüthig bewillkommnenden Paares nachträglich zu fegnen. Chriftus erfcheint nicht überall

ſelbſt: bei der Taufe, der Firmung, der Prieſterweihe, der letzten Oelung treten Apoſtel an ſeine Stelle. Die Auffaſſung der Darſtellung als Entwürfe zu Teppichen ermöglicht dem Künſtler, die Hauptbilder auf einem Rande mit erläuternden Scenen zu umgeben. Bei den ſechs erſten iſt der untere Theil des Randes ſtets den typiſchen Vorbildern im alten Teſtamente gewidmet: nach des Künſtlers Auffaſſung giebt es nichts im neuen Teſtamente, was nicht ſein Vorbild im alten hätte, eine Auffaſſung, bei welcher die beiden Schriftſammlungen nicht als eine zuſammenhängende Entwicklung, ſondern als gegenbildliche und gegenſätzliche



Joſef Führich.

Erſcheinungen ſich ergeben. Da ſehen wir z. B. bei der Prieſterweihe Melchiſedeks und Aarons Berufung, bei der Ehe in höchſt poetiſcher Weiſe die Geſchichte des Tobias in einer Reihe von Momenten ſich abſpielen. Die Seitenränder werden zur Erläuterung gegenſätzlicher Art benutzt, ſo Waſſer und Wein bei dem Abendmahl, die roſige und die dornenvolle Seite des ehelichen Lebens bei der Ehe, die Schlange der Verführung und die eherne Schlange der Erlöſung bei der Taufe, Feuer und Waſſer bei der Firmung. Der obere Rand giebt theils hiſtoriſche Bezüge, welche das Hauptbild erſt in ſeiner vollen Bedeutung offenbaren, ſo die Taufe Chriſti über der Taufe aller Völker, die Darreichung

des Apfels durch Eva an Adam über der Darreichung des Brodes durch Chriftum: Verführung und Erlöfung; die Kreuzigung über der Erfcheinung des Auferftandenen bei der Bufse, die Ausfendung der Jünger bei der Priefterweihe; oder allegorifche Geftalten, fo bei der Mittheilung des heiligen Geiftes durch die Firmung die fieben Gaben, welche der heilige Geift bringt, in fieben Engelsgeftalten, die Vermählung Chrifti mit der Kirche über der Erfcheinung Chrifti bei der Hochzeit zu Kana. Eine Sonderftellung nimmt das letzte Blatt ein, die letzte Oelung. Diefe wird von dem Apoftel Jakobus gefpendet, «der bekanntlich in feiner Epiftel diefes Sakramentes Erwähnung thut». Es mag nicht ohne Bedeutung fein, dafs, während im Vordergrunde der Augenblick des furchtbarften Ernftes fich vollzieht, im Hintergrund ein Mädchen am Fenfter erfcheint und ihre Blumen begiefst: neben dem Tode wird neues Leben erweckt, wohl eine Hindeutung darauf, dafs auch nach dem Tode des Menfchen für ihn neues Leben eintritt. Und dies ift der Gedanke, der den ganzen Rand erfüllt und damit dem ganzen Werke feinen gewaltigen Abfchlufs ermöglicht: die Auferftehung unten, der Einzug ins Paradies links, der Höllenfturz rechts, und Chriftus als Weltrichter, von den Apofteln und zwar nur diefen, nicht auch von Vertretern des alten Teftamentes umgeben, oben — das Weltgericht als letztes Ergebnifs des in den Sakramenten fortgefetzten Waltens Chrifti auf Erden. So bildet hier die Umrahmung nicht nur der Bedeutung, fondern auch dem Gegenftande nach einen Zufammenhang, der fich fonft in gleicher Weife nicht findet.

Es ift wunderbar, wie hier der Meifter in hohem Alter fich die volle Frifche der geiftigen wie der formbildenden Erfindung bewahrt hat. Ebenfo verläfst ihn die Sicherheit der Hand nicht, es fei denn, dafs man manche den fcharfen Kontur mehr durch Anwendung des Wifchers erfetzende Theile als Zeugen des hohen Alters betrachten wollte. In Bezug auf geiftigen Zufammenhang der Kompofition hat hier Overbeck wohl das bedeutendfte von allen feinen Werken geleiftet: das Streben, das Einzelne zum Ganzen zu geftalten, ift fonft, was die Verbindung einzelner Kompofitionen zu einem höheren Ganzen betrifft, bei ihm nicht ein mit innerer Naturnothwendigkeit durchbrechender Zug feiner künftlerifchen Natur: er begnügt fich mit Einzelfchöpfungen, oder ftellt folche zufammen, wie es der Gegenftand ihm an die Hand giebt, ohne dafs das innere Band ein fich ins Bewufstfein vordrängendes wäre. Dafür hat er bei der Einzelfchöpfung ein feines Verftändnifs für eine gleichmäfsig abgewogene Kompofition, und er beherrfcht dabei ftets die in den Grenzen des Mafsvollen fich haltende fchöne Form, ohne dafs ihm der Ausdruck der Kraft gebräche, wo er ihn als Gegenfatz, als feindliches Element gerade brauchen mufs: als befreundetes Element, fo dafs fein Herz dabei wäre, hat er ihn wohl nicht verwendet — fein Herz ift ftets auf der Seite der Paffivität. Darum ift ihm das neue Teftament mit dem leidenden Erlöfer fo fympathifch, darum wendet er fich fo felten zum alten Teftamente mit feinen thatkräftigen, zornmüthigen Geftalten: es bleibt ihm wie in diefem letzten Werke faft immer nur Folie.

Diefe Eigenart hatte fich Overbeck unentwegt erhalten, ja er hatte fie durch fein energifches Fefthalten an Rom immer entfchiedener ausgeprägt. Als er durch Cornelius' Drängen fich zu einer Reife nach Deutfchland hatte bewegen

laffen, die ihn, wie er dem Freunde von Rom aus am 1. December 1831 (Förfter II, S. 65 ff.) fchreibt «fo unbefchreiblich viel Liebe im Vaterlande erfahren» liefs, fügt er doch hinzu, dafs «ich bei der Verwirrung der Anfichten und Meinungen, die ich im Vaterlande gefunden, und die mir allerdings auch manchen fchmerzlichen Eindruck gemacht, in der Ueberzeugung meine Ruhe finde, dafs es eine Fügung von oben gewefen ift, die mir in römifcher Abgefchiedenheit meinen Platz angewiefen hat». Diefe Entfchiedenheit hatte ihn, trotzdem die perfönliche Freundfchaft, fowie die künftlerifche Hochfchätzung gegenfeitig diefelbe blieb, doch allmählich von Cornelius entfernen müffen. Schon 1837, als Förfter, wie diefer erzählt (II, S. 118), ihm eine Zeichnung von dem Karton der Ludwigskirche, Gott als Weltfchöpfer, brachte, ruhte Overbeck «lange, lange mit feinem Auge auf der Zeichnung; dann fchüttelte er leife mit dem Kopfe, und «Eigen! Wunderbar!» war Alles, was er über die Zeichnung fagte, die uns daheim in ftürmifche Begeifterung gehoben». Und umgekehrt hatte Cornelius den Schüler Overbecks, Eduard Steinle, veranlafst, gerade hierfür einen Entwurf zu zeichnen. «Die Arbeit fiel derart im Geift und Stil Overbecks aus, dafs, wer fie fah, an einen anderen Urheber kaum denken konnte» (ebenda, S. 117). Und eben diefe Zeichnung hatte Cornelius als etwas Fremdartiges, zu feinem Werke nicht Paffendes verworfen und durch eine eigene Kompofition erfetzt, die wiederum Overbeck fremdartig berührte! Aber diefe Eigenart hatte ihn fo durchdrungen, dafs er durch fie zu jenem «halbverklärten Greis» geworden ift, wie ihn Springer genannt hat, und den Ambros fo anfchaulich und fchön fchildert (Bunte Blätter, S. 127 f.): Ambros und der Bildhauer Schimek verweilten einft, wie fie pflegten nach Tifch, in dem Café belle arti. «Da trat ein hoher Greis herein, deffen fchlanke Geftalt das Alter kaum merklich gebeugt hatte. Auf diefer Stirne, in welcher die Jahre kaum eine Furche gegraben — der Stirne zugleich eines Kindes und eines Denkers — ruhte keine Wolke und fchien nie eine Wolke geruht zu haben; das Auge hatte etwas geifterhaft Strahlendes, es fchien die Welt und ihre Erfcheinungen immerfort fcharfblickend zu prüfen und zugleich immerfort liebevoll anzulächeln — es milderte den Ernft, der um den Mund lag; nur wenn der Mann die Lippen zur Rede öffnete, flog ein leichtes, aber unendlich gütiges Lächeln darüber. Er begrüfste Schimek mit einer Art väterlicher Güte und wurde von diefem faft ehrfurchtsvoll begrüfst. Der alte Herr hatte kaum an einem Seitentifchchen Platz genommen, als mir mein Freund zuraunte: «Es ift Overbeck!» Das war im Herbft 1865. Am 12. November 1869 fand der achtzigjährige Greis die Ruhe, da, wo er feine künftlerifche Anlage zum Leben entfalten und zu ihrer vollen Höhe führen durfte, in Rom. Das letzte, womit fein Geift fich befchäftigt hatte, war «die Heimkehr eines Brautpaares» und das «Jüngfte Gericht».

Auch Führichs Leben verläuft nach der Seite feiner künftlerifchen Thätigkeit hin ohne Kämpfe, bei denen es fich um die Exiftenzberechtigung feiner künftlerifchen Richtung gehandelt hätte. Nachdem er einige Jahre nach feiner Rückkehr aus Italien von Prag, wo er fich zuerft niedergelaffen hatte, nach

Wien als zweiter Kuftos der Lamberg'fchen Galerie berufen worden war (1834), wurde er, damit er nicht einem Rufe nach Prag Folge leiftete, 1841 zum Profeffor für hiftorifche Kompofition an der Akademie ernannt. Diefe Stellung bekleidete er bis 1852: in Folge einer Umgeftaltung der Akademie ging diefes Amt ein, und Führich übernahm eines der Meifterateliers. Im Jahre 1872 trat er in den Ruheftand und konnte fich noch einige Jahre mit ungebrochener Kraft ausfchliefslich feiner künftlerifchen Thätigkeit widmen. Er ftarb am 13. März 1876.

Diefe ruhige Exiftenz wurde nur einmal während der Revolution geftört: in Folge wiederholter Beunruhigungen und gefahrdrohender Anfeindungen entfchlofs fich Führich, Wien zu verlaffen und zu feinem Schwager Gafsner nach Schönlinde zu ziehen (vgl. Lukas v. Führich: «Erinnerungen aus einer Künftlerwohnung», Hiftorifch-politifche Blätter 1883, II, S. 625—650, fpeziell S. 646—649). Immer aber blieb feine künftlerifche Richtung ungeftört, fo dafs fie, wie die Overbecks, den Vorzug einer wefentlich nach inneren Gründen fich geftaltenden Entwicklung genofs. Aber während bei Overbeck der religiöfe Charakter der alleinherrfchende und beftimmende war, wiegt diefer bei Führich zwar auch, befonders feit feinem Aufenthalte in Rom, entfchieden vor, dafs er kaum je irgend etwas ohne eine mehr oder weniger direkte Beziehung zu diefem Centrum feines Empfindens und Denkens gefchaffen hat; es kommen aber bei ihm noch zwei andere Faktoren zur Geltung, welche fein Wirken nicht nur aufserordentlich reicher und mannichfaltiger geftalten, fondern auch mit um fo höherer Macht hervorbrechen, je weniger er durch äufsere Bedingungen in feinem Schöpfungsdrange beeinflufst wurde. Der eine Faktor ift der kräftige, männliche, faft immer der Sentimentalität bare Charakter feiner Formenfprache, der in ihm zum Durchbruch gekommen war, feit er Dürer kennen gelernt hatte. Wohl hat ihn die Bekanntfchaft mit den grofsen Meiftern der italienifchen Renaiffance dahin gebracht, die Härten und Herbigkeiten der Formen des deutfchen Meifters abzuftreifen; fie hat aber nicht vermocht, die Energie feiner Formfprache zu verweichlichen. Es ift ihm vielmehr gelungen, den Ausgleich der volksthümlichen Kraft und der füdländifchen idealen Schönheit zu finden, fo dafs nach diefer Seite hin Führich wohl den erften Platz unter feinen Genoffen einnimmt: eine gleiche Vollendung in mafsvoller Beherrfchung des charakteriftifchen Ausdrucks, ohne in Uebertreibung der Strenge der Form oder der Weichlichkeit der Empfindung zu verfallen, hat keiner der anderen Meifter diefes Kreifes erreicht. Der zweite Faktor aber ift der romantifche Zauber, welcher ihn wie feine ganze Zeit erfüllt: aber weit davon entfernt, ihn zu krankhafter Phantafterei zu verleiten, wird er in ihm vielmehr zur zarteften und duftigften Poefie, die in einem feften und lauteren Gefchmack ftets den ficheren Schutz gegen füfsliche Spielerei zu finden verfteht. Dies ift aber gerade auf dem Gebiete religiöfer Dichtung, deren Mittelpunkt mit Vorliebe die Jungfrau Maria bildet, ganz befonders fchwer und eben darum befonders hoch zu fchätzen und anzuerkennen. Der Grund für diefe Sicherheit liegt in dem weiten hiftorifchen Blick, in dem ftets lebendigen Bewufstfein des unzerreifsbaren Zufammenhanges jedes, auch des kleinften Gefchehens mit dem von Führich als unumftöfsliche Thatfache angenommenen Verlaufe des Weltprozeffes: wer den Blick ftets in folcher Weife aufs

Ganze gerichtet hält, wie es Führich that, ist vor Kleinlichkeiten und launenhaften, abseits führenden Sprüngen der Phantasie sicher.

Es ist nicht zu leugnen, dass diese grosse Seite auch ein minder erfreuliches Gegenspiel zeigt. Gerade dieses stete Bewusstsein des Weltprozesses in der nun einmal als giltig angenommenen Form läfst den Künstler überall da, wo die Theorie zum Durchbruch kommt, zu konfessioneller Einseitigkeit, ja selbst Härte der Anschauung kommen. Es trat dies besonders in seinen Vorträgen zu Tage, welche die Grundlage seiner Aufsätze «Von der Kunst» geworden sind: sie sind in vier Heften von 1866—69 bei Sartori in Wien erschienen. Es mögen die scharfen Gegensätze, wie sie 1848 und 49 störend in sein Leben eingegriffen haben, mit Schuld an dieser Einseitigkeit tragen; aber immerhin muss sich dieser Einfluss nur im Ausdruck, nur in dem entschiedenen Aufsuchen unerbittlicher Konsequenzen geltend gemacht haben: die Sache war auch ohnedem mit grosser Entschiedenheit vorhanden — Führich der Theoretiker war durchaus konfessionell gesinnt. Seinen Standpunkt stellt er von vornherein dahin fest, dass «wir, wie es sich von selbst versteht, jede Silbe dem unfehlbaren Urtheile der Kirche unterwerfen» (I, S. 4). Es ist daher nur konsequent, wenn er I, S. 18 sagt: «Wer die Kirche nicht kennt, darf heute ohne alles Bedenken ein unwissender Mensch genannt werden», und wenn er das vorige Jahrhundert als das «dümmste aller Jahrhunderte» (I, S. 22) bezeichnet. Aber es darf auch nicht übersehen werden, dass, wo diese übertreibende Streitlust schweigt, der tiefsinnige, poetische Mensch durchbricht; so sagt er I, S. 33: «Die Kunst ist eine Folge der gestörten Lebenseinheit, des Zerfalls der Einheit in die Zweiheit der Entzweiung, nicht aber, wie die übrigen Folgen dieser Störung, welche den Bruch in immer weiteren Zerklüftungen fortführen, sondern wie das Heimweh, welches zwar eine Folge der Entfernung von der Heimath, aber auch ein Zurückstreben nach derselben ist», und IV, 49: «Die Poesie ist noch nicht die Erkenntniss des Zusammenhangs der Dinge, sondern Ahnung dieses Zusammenhanges, nicht die Harmonie, sondern die Sehnsucht nach ihr.»



Führich: Emma und Eginhart.
Federzeichnung.

Von dem Künftler aber verlangt er (II, S. 59): «Der Künftler mufs ein Mann der Betrachtung fein und ein Mann der Begeifterung, welcher im Stande ift, das didaktifche Element von der trockenen Verftandes- oder Vernunftfphäre in jene der Empfindung zu erheben, das blofse Sehen oder Schauen zum Betrachten zu fteigern.» Und das hat Führich nicht nur gelehrt, fondern auch gethan, und daher kommt es, dafs er als Künftler nicht mehr konfeffionell, fondern religiös empfindet, dafs feine Schöpfungen zugleich aber auch äfthetifch wirken: die Schönheit der Form ift für ihn ein wefentlicher Beftandtheil der Kunft. Wo er aber feine Phantafie frei walten laffen kann, wo er für fich fchafft, da ift er, der Dichter, romantifch. So können wir den konfeffionellen Theoretiker bei Seite laffen und uns des religiös empfindenden, romantifch dichtenden und äfthetifch geftaltenden Künftlers ungeftört erfreuen.

Es ift felbftverftändlich, dafs die volle Reife des Meifters, wie fie oben als Refultat feines Schaffens charakterifirt worden ift, nur allmählich und in beftändigem Vorwärtsftreben erreicht werden konnte. Einen guten Einblick in diefes Ringen gewährte die nach dem älteren Vorgange der Berliner Nationalgalerie veranftaltete Ausftellung von Werken Führichs, welche vom 16. April bis zum 7. Mai 1885 in Frankfurt am Main ftattgefunden hat: ohne die Gefammtheit feiner Werke zu umfaffen, führte fie doch die Entwicklung des Künftlers in deutlichfter Weife vor Augen. Den Kern bildete der im Befitze der Familie befindliche Nachlafs. Aufser den Verlegern der vielen veröffentlichten Werke, fchickten auch noch eine Reihe von Mufeen und Privatperfonen ihren Befitz ein, fo dafs fich fchliefslich ein Gefammtbild der Entwicklung des Künftlers darbot, wie es klarer kaum gewünfcht werden konnte. Der Umftand, dafs aufser wenigen Aquarellen nur Zeichnungen vorhanden waren, konnte kaum als Mangel empfunden werden: die wahre Gröfse des Mannes konnte dennoch gemeffen werden — auch bei Führich liegt wie bei den anderen Meiftern diefer Richtung die wefentliche Bedeutung nicht in der Farbe, fondern in der Zeichnung und in der kompofitionellen Erfindung. Das Freie deutfche Hochftift, von deffen Abtheilung für Bildkunft und Kunftwiffenfchaft die Anregung ausgegangen war, hat einen Katalog veröffentlicht, der, mit feinen Nachträgen 309 Nummern umfaffend, den Reichthum des Künftlers und die ftetig auffteigende Linie feiner Entwicklung in der faft überall beigefügten Datirung der Werke erkennen läfst und fo den einzelnen Schöpfungen zugleich ihre Stellung innerhalb des Gefammtganges anweift. Die im Folgenden in Klammer beigefügten Zahlen find die Nummern diefes Kataloges. (Vgl. Kunft-Chronik X, N. 26: Wiener Ausftellung.)

Von gröfster Bedeutung für diefe Entwicklungsgefchichte Führichs ift der Befitz des Reichenberger Mufeums (N. 208—252; 255—57). Sechs Blätter (217; 221; 226; 227; 232; 233) find von ihm in Lichtdruck herausgegeben worden: «Joseph von Führichs Original-Kompofitionen aus den Jahren 1815—1825 im Befitze des Kunft- und Gewerbe-Mufeums in Reichenberg» (Eigenthum und Verlag des Reichenberger Mufeums, in Kommiffion bei Gerold & Comp. in Wien 1878.). Wenn Führich in feiner Selbftbiographie von diefer Zeit fpricht, fo thut er es felbftverftändlich in dem Gefühle eines weit von diefem Anfange fortliegenden, inzwifchen errungenen hohen Zieles, das fich zugleich in der Art und Richtung wefentlich von

jenem Ausgange unterfcheidet. Er urtheilt daher härter und ftrenger, als die wiffenfchaftliche Forfchung es billigen kann. Es ift nur natürlich, dafs der jugendliche Künftler fich noch in der Richtung feiner Zeit bewegte, dafs er die von diefer hochgehaltenen Ziele verfolgte: allein es ift doch auffallend, wie er felbft in frühefter Jugend nicht in die Schablone verfällt, wie felbft aus den unverkennbarften Nachahmungen ein felbftändiger Zug hervortritt, der mit ganz befonderer Vorliebe an die unmittelbare Naturbetrachtung anknüpft. Gerade hierdurch tritt Führich zu feinen Vorbildern in einen von ihm felbft wohl kaum empfundenen Gegenfatz; gerade diefer Zug ift es aber auch, der diefen früheften Werken häufig einen ungemeinen Reiz von Naturfrifche, von realiftifcher Kraft verleiht, die in der folgenden Epoche zunächft bedeutend zurücktritt. Erinnern einzelne Blätter deutlich an die Meifter, die Führich offenbar planlos, fo wie er fie im Stiche kennen lernte, in fich aufnahm und verarbeitete, wie N. 230 etwa an Saffoferrato, N. 224 an Boucher, N. 233 an fpanifche Einflüffe, fo find andere wie N. 234 deutlich das Ergebnifs der akademifchen Richtung der Zeit, während die Mutter der Makkabäer (N. 232) felbft innerhalb diefer Richtung klares Zeugnifs von Selbftändigkeit ablegt. Sehr merkwürdig ift die Keckheit in der Mache wie bei N. 218, und hier fo wie bei der Anbetung (N. 217) und dem Morde des hl. Wenzeslaus (N. 219) das bewufste Erftreben von Lichteffekten. Bei der offenbar auf Rubensfcher Infpiration beruhenden Anbetung der Hirten von 1816 (N. 217) fällt neben der derben Charakteriftik der bäuerifchen Hirten der füfslich lüfterne, an Boucher erinnernde Ausdruck der Madonna auf, die im entfchiedenften Widerfpruch mit des Künftlers eigener Auffaffung, zumal in fpäterer Zeit, fteht, für die einen entfprechenden Ausdruck zu gewinnen ihm aber damals noch die richtige Formfprache fehlte. Diefe enthüllt fich ihm, als er Cornelius und Overbeck, als er Dürer 1821 kennen gelernt hatte. Aber in feinen öffentlichen Arbeiten bleibt er noch bei feiner derbrealiftifchen Weife, wie in den Neujahrsblättern (N. 268; 269) aus der böhmifchen Gefchichte: eine gröfsere Sammlung folcher Blätter ift mir freundlichft von Herrn Direktor E. Bendemann in Düffeldorf zur Verfügung geftellt worden. Es war offenbar auf eine gröfsere Folge abgefehen, zu welcher A. Manes ein recht wenig anfprechendes Titelblatt gefchaffen hat: in der Landfchaft vor Prag fteht auf einem Steinblock der böhmifche Löwe, naturaliftifch gefafst und als Wappenthier nur durch den getheilten Schwanz charakterifirt. Eine Stadtgöttin mit Mauerkrone hält eine Tafel mit der Infchrift Czechia, ein an den Steinblock angelehnter Wappenftein trägt die Zahl MDCCCXX. Das Blatt trägt die Widmung an den Grafen «Kolowrat Liebenfteinsky». Neben zwölf Blättern von L. Friefe hat Führich 23 Blätter geliefert und feine Zeichnungen meift auch lithographirt. Darunter befindet fich die Lithographie nach der im Reichenberger Mufeum befindlichen, 1824 bezeichneten Zeichnung «Adalberts Rückkunft» (N. 239), ein Beweis, dafs die Sammlung eine Reihe von Jahren fortgefetzt wurde, worauf auch die wechfelnden Herausgeber hinweifen. Die Blätter Führichs behandeln die Gefchichte Böhmens von der Niederlage der Avaren durch die ganze fagenreiche Zeit hin: hier find befonders merkwürdig die Siege und fchliefsliche Niederlage eines Amazonenvolkes. Sehr wirkungsvoll ift der von Olmütz aus gemachte Ueberfall der Tataren in der Nacht bei

Mondfchein: das fchreckvolle Erwachen, das Eilen zum Kampfe in der effektvollen Beleuchtung zeigen wieder die malerifchen Anlagen Führichs in hervorragender Weife. Die Schilderungen gehen allmählich mehr in die gröfsere Gefchichte über und führen zum Kampfe auf dem Marchfeld und fchliefslich zu Karl IV., der eine Verfchwörung in Pifa unterdrückt. Ueberall ift hier realiftifche Wahrheit, energifche Bewegung, Hinarbeiten auf kräftigen Effekt, dabei zugleich reiche Erfindungskraft. Nur wo er ftill für fich fchafft, wagt er es die neuen Wege zu gehen, fo in der Morgenfeier der Hirten (N. 216), aus welcher der etwas weichlich empfundene Sänger fpäter wieder als Golo vor dem Balkon der Genovefa auftaucht, oder wie in dem früheften felbftändigen cyklifchen Werke, dem «Wilden Jäger» (263—267; «der wilde Jäger» von Bürger, in fünf bildlichen Darftellungen gezeichnet von Jofeph Führich, radirt von Anton Gareis und mit kritifchen Auffätzen begleitet von Anton Müller, k. k. Profeffor der Aefthetik an der hohen Schule zu Prag. Prag, Bohmanns Erben 1827) und dem «Gebet des Herrn», welches in fünf Nummern (N. 258—262) in den Originalzeichnungen (im Befitz des Herrn Rechtsanwalt Steinfeld in Höchft am Main) vorlag. Während dort die Romantik nach Art des Corneliusfchen «Fauft» verarbeitet wurde, vereinigt Führich hier in der ihm ganz eigenen Weife feine fcharfen Naturbeobachtungen bei den Menfchen in noch recht realiftifcher Art in der Beichte (N. 258) und feine unendlich reizvolle poetifche Naturauffaffung mit dem religiöfen Zuge, der den Grundton feiner Empfindungsweife bildet und mehr und mehr zur vollen Kraft hervordrängt. Ein Blatt, wie das «Vater unfer der Du bift im Himmel», mit der herrlichen Geftalt Gottes, die im Himmel fchwebt, mit der lieblichen Landfchaft unten, befonders der laufchigen Partie rechts mit dem Schläfer, gehört zu dem fchönften, was er gefchaffen hat. An Stelle der kecken koloriftifchen Wirkung ift hier die feinfte Federzeichnung getreten, die fich mit wenig Strichen begnügt und doch die Fülle der Erfcheinung giebt. Gerade in diefer Technik erfcheint die in die Weite fliehende Landfchaft mit immer neuem Reize; fo in dem fchönen Blatte zu «Meifter Martin, der Küfner und feine Gefellen» aus dem Jahre 1825 (N. 3). Auf diefem Wege geht es nun zunächft mit aller Energie weiter. Aus den Jahren 1826 und 1827 ftammt der erfte Entwurf zur Genovefa, die er, von der romantifchen Begeifterung der Zeit erfüllt, felbftverftändlich nach Tiecks Dichtung komponirte. Diefes Werk war es zugleich, das ihm den Weg nach Italien eröffnete, wo er mit Overbeck zufammentraf. Und ebenfo wie einft die gleichfalls nach thatkräftiger Darftellung ftrebende gigantifche Natur von Cornelius fich dem milden Einfluffe Overbecks eine Zeit lang fügte, freilich aber auch auf kurze Zeit Overbeck nach ihren Bahnen herüberlenkte, fo dafs ein gewiffer Ausgleich ftattfand, fo beugte fich auch Führich dem liebevollen Zwange der bezaubernden Perfönlichkeit, ohne freilich bei dem gröfseren Altersunterfchiede, bei feiner noch nicht entfchieden genug ausgeprägten Eigenart, bei der umgekehrt in Overbeck inzwifchen mit aller Energie befeftigten Richtung milder Ergebenheit, einen ähnlichen Einflufs auf diefen ausüben zu können, wie es Cornelius gethan hatte. In diefer Atmofphäre entftanden Führichs Taffobilder in der Villa Maffimi. Das im Karton ausgeftellte Werk, wie Rinaldo von Armida befchoffen wird (N. 7), zeigt in den Hauptperfonen,



Führich: Jakob und Rahel. Oelgemälde. Wien, Belvedere.

in der wenig leidenſchaftlichen Heldin, in dem ruhig, ja ſogar etwas langweilig einherreitenden Rinaldo auf dem verzeichneten Pferde, in dem das Einhorngeſpann lenkenden kleinen Mohren deutlich genug jenen Hauch gedämpften Lebens, wie er Overbeck eigenthümlich iſt. Nur in den Todten wagt der Künſtler der energiſchen Kraft vollen Ausdruck zu verleihen — als ob ſie da ſich hervorwagen dürfte, wo ſie keinen Schaden mehr anrichten kann.

Mit dem Weggange Führichs von Rom 1829 beginnt eine neue Epoche, die freilich erſt langſam zum Durchbruche kommt. Es iſt, als beſänne er ſich auf ſich ſelbſt. Die alte Luſt am wirklichen Leben wird wieder wach; von Jahr zu Jahr ſucht er mehr die Feſſeln einer auf fremdem Boden gewonnenen Manier zu zerſprengen, ſo daſs ſchlieſslich von der Overbeckſchen Art nichts weiter übrig bleibt, als das der innerſten Natur Führichs entſprechende Gefühl für das Maſsvolle und Schöne, deſſen Ausgleich mit dem Ausdrucke der Kraft und bedeutungsvoller Erregung der Seele das ihm ſelbſt wohl unbewuſste, in ſeinen Werken aber klar und mit immer wachſender Schärfe ſich ausſprechende Ziel ſeines künſtleriſchen Schaffens wird. Es wird dies ſehr klar durch Vergleichung ſtofflich gleicher Werke aus früherer und ſpäterer Zeit. So herrſcht in der Verkündigung bei den Hirten (Federzeichnung im Beſitze des Herrn W. Landauer in Frankfurt, etwa 1830, vgl. N. 207) noch ganz die gedämpfte Stimmung vor, wobei die deutlichen Anklänge an Perugino bei den Engeln, an ſeine eigene realiſtiſche Neigung bei den Hirten und den ganz beſonders trefflich aufgefaſsten Thieren gleichſam unvermittelt neben einander ſtehen. Bei der Behandlung desſelben Gegenſtandes im Jahre 1855 (N. 41) iſt Alles in die lebhafteſte Bewegung gekommen: Menſchen und Thiere werden von ihr ergriffen, und aus dem feierlichen Andachtsbilde iſt ein Werk voll dramatiſchen Lebens, voll klarſter Erfaſſung des eigentlichen Kernes des Ereigniſſes in ſeiner überwältigenden Wirkung auf die es Erlebenden geworden. Noch entſchiedener zeigt ſich dies Verhältniſs bei dem Blatt aus dem Jahre 1836, die Scene, wie Ruth vor Boas knieet, darſtellend, (N. 281) im Vergleiche mit derſelben Scene aus dem Cyklus von 1872 (N. 121): vielfach enthält das frühere Blatt dieſelben Elemente wie das ſpätere, auch in dem Beiwerke, z. B den trinkenden Mann. Aber welch' ein Unterſchied in der Anordnung nicht nur, die ein maſsvolles Ausgehen auf effektvolle Wirkung der Landſchaft beſonders deutlich erkennen läſst, ſondern vorzugsweiſe in den Hauptperſonen: was früher befangen und durch den Zwang der Manier genirt erſcheint, iſt hier einfach und groſs und dabei von vollendeter Lebenswahrheit.

Der Ausgangspunkt dieſer neuen Epoche liegt in der umgearbeiteten «Genovefa» vor, in welcher Geſtalt ſie auch herausgegeben worden iſt (N. 8—22): man erkennt, daſs der Kompoſitionsverein in Rom und ſeine Traditionen nicht wirkungslos geblieben iſt. Mit merkwürdiger Unbefangenheit nimmt ein Künſtler vom anderen die Anregung an und geht in deſſen Empfindungs- und Ausdrucksweiſe ein. So iſt der Abſchied Siegfrieds von Genovefa die Umarbeitung des Corneliusſchen Abſchieds Siegfrieds von Chriemhilde, bis auf das Harren der Ausziehenden im Hintergrunde rechts. Und doch wie ganz anders! Was dort durch ſeine Härte auffällt, hat hier den Ausgleich mit der Schönheit und Anmuth gewonnen, wenn man auch nicht behaupten kann, daſs ſie unmittelbar aus eigener

Erfahrung gefchöpft wäre. Das Blatt, auf welchem Genovefa, ihr Kind vor dem Mörder befchützend, kniet, erinnert an Steinle's Darftellung der Mutter des lebenden Kindes bei dem Urtheile Salomonis; Genovefa mit Schmerzenreich klingt an Veit an. Sicherlich hat hier von keiner Seite eine bewufste Nachahmung ftattgefunden: um fo mehr zeigt eine folche Thatfache das innige Zufammenarbeiten diefer Männer, die Art, wie fie fich in ihren Werken gegenfeitig beeinflufsten, wie fie künftlerifch verwuchfen. Es war eine Wohlthat für Alle, dafs fie bald aus einander gingen, dafs Jeder gezwungen wurde, feine eigenen Wege zu fuchen: nur fo konnte die Individualität gerettet und die Manier vermieden werden.

Einen bedeutfamen Schritt auf diefer Bahn der Verfelbftändigung that Führich, als er Jakob und Rahel erft zeichnete und dann 1836 malte, als er 1841 den wundervollen «Gang der Maria über das Gebirge» fchuf. Die Gefchichte des erfteren Bildes, das zuerft verlacht wurde, erzählt C. von Lützow in der «Zeitfchrift für bildende Kunft» Band IV (1869) S. 149ff. Seinem Auffatze ift der treffliche Stich Jacoby's beigegeben, nach welchem unfere Abbildung (S. 57) hergeftellt ift. Lützow hält diefes Bild Führichs nach der malerifchen Seite hin für «fein gelungenftes Oelgemälde» und befchreibt es fo treffend und klar, dafs wir uns nicht verfagen können, diefe Befchreibung als vorzügliche Charakteriftik Führichs in einer feiner beften malerifchen Leiftungen hier wiederzugeben. Es heifst dort S. 151: «Ein Zug chriftlicher Empfindung zieht fich durch die Scene aus dem Leben der Hirten von Haran hindurch: die heroifch gewaltfamen und finnlich derben Geftalten der Patriarchenzeit erfcheinen wie verklärt, und namentlich die weibliche Hauptfigur ift mit allem Zauber madonnenhafter Jungfräulichkeit umkleidet. Verfchämt den Blick zu Boden fchlagend und Jakobs innige Umarmung zart abweifend fteht fie da; man fpürt in der wallenden Bewegung des aufgefchürzten Gewandes und in ihrer ganzen Haltung noch den rüftigen Mädchenfchritt, mit welchem fie an der Spitze ihrer Heerde dem Brunnen zugewandert ift. Im nächften Augenblicke wird fie zum Vater eilen und ihm die Kunde der unerwarteten Begegnung bringen. Das lichtblonde, in den zarteften Farben der Jugend blühende Mädchen ift mit einem einfachen hellrothen Gewande bekleidet, deffen Falten an den erhöhten Stellen in das zartefte Rofa übergehen. Darüber tritt ein fchmaler Saum des weifsen Unterkleides hervor. Jakob, etwas dunkler blond und kräftig im Fleifchton, trägt einen hellgrünen Rock und perlgrauen Mantel. Eine der fchönften Figuren des Bildes, von frifchefter Kraft und Natürlichkeit, ift die Hirtin, welche rechts vom Brunnen die Schafe tränkt, während fie mit der nervigen Linken einen Widder bei den Hörnern packt. Sie ift mit einem goldgelben Rock bekleidet; um das Linnen, das den Oberleib leicht umhüllt, fchlingt fich ein zart blaues Tuch; das Haar umgiebt ein graues Kopftuch. Der neben ihr ftehende Hirt, der zwei Lämmer in den Armen hält, ift nur mit einem Vliefs bekleidet. Zu den lichten Farbentönen diefer vier Figuren fteht die in faftigem Dunkel gehaltene Gruppe zur Linken in wohlthuendem Kontraft. Prächtig ift hier befonders die Geftalt des Hirten mit rother Mütze, der fich mit beiden Händen auf den Stab lehnt. Ueber feinem dunkelblauen Rock hängt eine Ledertafche. Der fein Haupt ftützende Hirte weiter

nach vorn, mit rothem Mantel über dem grauen Vliefs, und der bärtige Alte im violetten Rock und erbfengelben Mantel, der im Gefpräch mit dem Stehenden begriffen ift, vollenden den tiefen Akkord der hier angefchlagenen Töne. Gegen den Hintergrund zu lichtet fich wieder die Farbengebung. Nur der nach rechts hin anfteigende Hügel, von dem fich die Hauptfiguren abheben, ift in einem fatteren Grün gehalten. Die Fluren links dagegen mit der zierlichen Gruppe von Bäumen und Gebüfch liegen im vollen Lichte. Die Ferne wird durch einen Kranz duftig blauer Berge abgefchloffen, die fich in zarten Abftufugnen von einander löfen. Der Himmel verfchwimmt vom hellften Blau allmählich in einen feinen Goldton, der überhaupt als herz- und augerfreuendes Medium durch das ganze Bild hindurchklingt. Neben der Gefundheit und Kraft der Zeichnung ift es diefer blonde, frifche Ton vor Allem, der dem Werke feinen unvergänglichen Werth als Gemälde fichern wird Der Farbenauftrag ift durchweg ein ungemein leichter, bisweilen dünner, in der Geftalt der Rebekka erreicht er den höchften Grad von Durchfichtigkeit und Vergeiftigung.» Es ift keine Frage, dafs in dem einzelnen Meifter innerhalb feiner zur Befreiung führenden Entwicklung diefer Prozefs fich ebenfo vollzogen hat wie in der Gefammtentwicklung der religiöfen Kunft überhaupt: in den Hauptfiguren bleibt die Tradition gewahrt, die Entfaltung der freieren Auffaffungsweife, der kühneren Uebertragung der Individualität findet in den Nebenfiguren ftatt. So haben diefe auch hier die kräftigere, realiftifche Haltung, wie befonders das Mädchen rechts in feiner eben fo kühn wie glücklich und wahr durchgeführten Doppelbewegung: das ift ein echter Griff ins volle Menfchenleben, der auf unmittelbare Naturbeobachtung hinweift. Erft allmählich gelingt die Verfchmelzung diefer Richtung mit der Beibehaltung der religiöfen Empfindung, wie fie in den Hauptperfonen als ihren eigentlichen Trägerinnen feftgehalten werden mufs.

Einige Jahre fpäter, 1841, vollendete Führich den «Gang der Maria über das Gebirge», ein Gemälde, das an koloriftifchem Reize dem vorigen nahekommt, es an poetifchem Reize jedoch übertrifft. Es möchte felten das wunderfame Ineinanderweben von göttlichem, menfchlichem und natürlichem Dafein in fo warmer Empfindung, in fo keufcher Wonnefeligkeit erfafst fein wie hier. Maria, die füfse Laft unter dem Herzen, deren göttlicher Natur fie gewifs ift und durch die fie felbft aufs höchfte befeligt wird mit der erften keimenden Mutterluft und mit dem Gefühle, der Welt in dem Sohne den Erlöfer zu geben, wandelt über das Gebirge den fernen Pfad: der Künftler läfst ihn uns tief vom Hintergrunde her verfolgen. Ihren Weg geleitet eine liebliche Gruppe fingender Engel, und über ihr fchweben andere Engel, die ihr Rofen ftreuen. Aber ihre ganze Aufmerkfamkeit ift auf das holde Geheimnifs in ihrem Schofse gerichtet: eben fliefst über den Weg ein Bächlein, das fie überfchreiten mufs; vorfichtig taftet fie mit dem Stabe auf die andere Seite, um eine fichere Stütze zu finden, auf welche die gefenkten Augen gerichtet find — der nächfte Augenblick wird fie den Schritt wagen laffen. Und wie fie fo ganz Aufmerkfamkeit für das Kind ift, merkt fie kaum, wie die Natur um fie duftet und blüht, wie die Engel, gleichfam die lebendig gewordene Natur, ihr die Rofen zuftreuen. Da bückt fich der forgfame Pflegevater und hebt ihr die Rofe auf. Es ift kein Wunder,

dafs die Landfchaft hier eine grofse Rolle fpielt: mit Freuden ergriff der Künftler die Gelegenheit, fein eigenes inniges Zufammenleben mit der Natur zu verkörpern und ihr den Ausdruck zu verleihen, den fie für Alle deutlich zu äufsern verhindert



Führich: Gang der Maria über das Gebirge. Oelgemälde. Wien, Belvedere.

ift, den aber der finnige Blick des wahren Dichters herausfühlt: je nach der Sprache, die er redet, wird er ihn immer anders und immer neu feftzuhalten wiffen und eben dadurch ein Dolmetfcher für folche werden, welche die Sprache

der Vögel und der Blumen, des Waldes und des Baches nicht unmittelbar verſtehen.

Nicht gleichen Erfolg hatte Führich mit zwei anderen Bildern (1840), welche er für den Freiherrn von Schack malte und die ſich jetzt in deſſen Galerie in München befinden. Der berühmte Kunſtfreund ging, wie er in ſeinem intereſſanten Werke «Meine Gemäldeſammlung» (Stuttgart, Cotta 1881) erzählt, bei der Beſtellung von dem Grundſatz aus, man müſſe einem Künſtler das zur Ausführung geben, was er ſelbſt gerne ausführen wolle. So gab er denn dieſe Bilder in Auftrag, als Führich aus der groſsen Fülle ſeiner Skizzen gerade dieſe Gegenſtände als ſolche bezeichnete, die auszuführen er ſchon lange wünſche. Nach zweijähriger ſorgfältiger Arbeit erhielt ſie der Beſteller, der bei ihrer Erwähnung in ſeinem Buche (S. 81) die Bemerkung macht: «Ich habe ſpäter oft gedacht, daſs ſie beſſer ausgefallen ſein würden, wären ſie grau in grau von ihm gemalt worden». Dieſe nicht unberechtigte Anſicht iſt darin begründet, daſs ſich Führich hier offenbar das koloriſtiſche Problem der Vereinigung ſtark kontraſtirender Effekte geſtellt hat. Man ſieht hier die Tendenzen ſeiner früheſten Jugend wieder erwachen, allein zu ihrer Durchführung reicht die inzwiſchen genommene Richtung nicht aus. Sie lieſs ihn hier bei der ſchwierigeren Aufgabe das ausgleichende Element des Tones nicht finden, durch deſſen Mangel, obgleich die einzelnen Partien jede für ſich tüchtig ſind, das Ganze als koloriſtiſches Werk der Einheit entbehrt. Es iſt daher ganz richtig, wenn Freiherr von Schack ſagt, «daſs ſich auf beiden Bildern Partien von groſsem maleriſchen Effekte finden», nur iſt das nicht «ſeltſam», erklärt ſich vielmehr ſehr natürlich aus dem eigenthümlichen Entwicklungsgange des Künſtlers, der mehr und mehr zu ſeinen erſten Zielen zurücklenkt: dieſe deckten ſich aber nicht leicht mit dem inzwiſchen eingeſchlagenen neuen Wege. Bei Schack heiſst es dann weiter: «So iſt auf dem einen das Waldesdickicht und der Wipfel der gewaltigen Eiche, auf der anderen der Morgenhimmel in der erſten Dämmerung, bevor noch die Sterne ganz erloſchen ſind, von auſserordentlicher Schönheit. Aber in den meiſten übrigen Theilen und namentlich in deren Zuſammenſtimmung iſt die Palette des Künſtlers nicht glücklich geweſen. Deſto mehr befriedigen Kompoſition und Zeichnung» Dieſe ſind es denn auch, an die man ſich halten muſs, wenn man den Werken gerecht werden will. Das eine, in der Galerie mit Nummer 5 bezeichnet, ſtellt die Scene dar, wie der der Sage nach auf Befehl des Königs Wenzel von der Brücke zu Prag in die Moldau geſtürzte Johann von Nepomuk am frühen Morgen von den Armen, deren Wohlthäter er geweſen, im Fluſſe todt aufgefunden wird. Der Leichnam iſt an einen Landvorſprung angetrieben, die Hände über die Bruſt gefaltet; in der rechten Hand iſt ein Kreuz. Eine Frau beugt ſich über ihn und küſst ihm die Hand. Am Ufer rechts ein Fiſcher mit Fackel und eine knieende Frau, welche die Arme ſchmerzerfüllt ausbreitet: die Fackel wirft ihren Schein auf Kopf und Oberkörper des Nepomuk. Dahinter rechts ein landender Fiſcher, aus deſſen Kahn ein Fackelträger eben ausgeſtiegen iſt; im Kahn ein Mönch, der nach einem von links kommenden anderen Nachen winkt: der Todte iſt gefunden. Auch in dieſem zweiten Kahne iſt auſser dem Fiſcher eine von einem Mönch gehaltene Fackel, die als neue Lichtquelle, auſser im Kahne ſelbſt,

auch im Waffer wirkt, das ihren Schein zurückwirft. Das Waffer wird durch die Mauer der thurmreichen Stadt begrenzt, dahinter leuchtet der weifse Morgenhimmel. Der Ausdruck der Perfonen, die Spannung und die Erfüllung, auf verfchiedene vertheilt, ift höchft wirkungsvoll, felbft unter dem Banne der Ausführung, deren Tendenz eine Stimmung hineinbringen will, welche die Gefammtwirkung fchwächt, ftatt erhöht. Das Pathos der Darftellung erforderte monumentale Ausführung oder die Andeutung einer folchen, fo dafs die Phantafie das Fehlende fich ergänzt: die Ausführung in Oel giebt eine Erfüllung, welche der Gröfse und Bedeutung der Erfindung und Empfindung weder im Format noch in der Wucht der Darftellung entfpricht.

Unter ähnlichen, wenn auch nicht ganz fo ftark wirkendem Widerfpruch leidet auch das zweite Bild: «Die Einführung des Chriftenthums in die deutfchen Urwälder» (Katalog der Schack'fchen Galerie, Nummer 7) oder richtiger wohl die Einführung der Kultur durch das Chriftenthum, das Thema, an welchem fich faft der ganze Kreis diefer Meifter verfucht hat (VII. Seite 123, 147 u. 158). Dafs der Widerfpruch hier weniger wirkt, hat feinen Grund darin, dafs das Bild von vornherein fymbolifchen Charakter trägt und fich dadurch das Beftreben, weit Gröfseres nur andeuten und nicht den Schein eines wirklichen Vorganges geben zu wollen, fefthält. Und dennoch wäre auch hier die monumentale Gröfse die einzig richtige Art der Ausführung gewefen, die allein die würdige Sprache für die Gröfse und Bedeutung des Gedankens gegeben hätte: fo ift es bei dem Veit'fchen Fresko der Fall. Zu einer Vergleichung mit diefen lädt das Werk am erften ein. Da mufs hervorgehoben werden, dafs Veit konfequenter den Gedanken in der Hauptperfon durchgeführt hat: er perfonificirt die Religion und läfst fie als wirkliche Perfönlichkeit auftreten und handeln. Führich ftellt in die Mitte feiner Kompofition eine frei auf dem Throne fitzende Madonna mit dem Kinde, welche dem Zufammenhange nach nur als Bild aufgefafst werden kann (ein «Muttergottesbild» bei Schack, Katalog), die aber ihrer Erfcheinung nach den Charakter einer lebendigen Perfönlichkeit trägt. So tritt hier in dem bewegenden Elemente das Wefen nicht fcharf hervor, die ausführenden Perfonen, welche bei Veit nur die Vermittler des Willens der göttlichen Religion find, gewinnen die Bedeutung wirklich handelnder Perfönlichkeiten, und da fie zum gröfsten Theile Mönche find, fo erhält das Bild einen fpezififch katholifchen Charakter, der fonft bei Führich felten fo entfchieden hervortritt und gerade hier am wenigften angebracht ift. Abgefehen hiervon zeigt aber gerade diefes Bild den Gedankenreichthum, die Vollendung der dramatifch bewegten Auffaffung, die fichere Beherrfchung der landfchaftlichen Schönheit in hervorragendem Grade und übertrifft hierin das Veit'fche Fresko entfchieden, fo wenig es wiederum diefes in Folge feiner verkümmerten Ausführung in der Gefammtheit der Wirkung erreichen kann. In der Mitte der Kompofition, diefe felbft in zwei Theile fcheidend, unter prächtigem, von einer Eiche und einer Tanne gebildetem Dache thront Maria mit dem fegnenden Kinde: über ihr hängt die Glocke, die chriftliche Ruferin zum Gebete. Zu ihren Füfsen kniet ein Ritter, der diefem Rufe gefolgt ift, Schild und Helm abgelegt hat und fich in der Anbetung demüthigt. Die linke Seite des Bildes zeigt das alte Leben und Treiben der Germanen, die

fich allmählich der neuen Lehre zuwenden. Da hängt ganz links am Baum die Jagdbeute, ein Wildfchwein, daneben fitzt ein Weib mit dem Kind auf dem Rücken am lodernden Feuer, zu dem ein Knabe Holz herbeibringt; der Jäger ruht nach überftandener Mühfal behaglich auf der Bärenhaut, zu feinen Füfsen liegt neben dem Bogen noch Jagdbeute. Seitwärts ftehen zwei Germanen, die von der Gegenwart des neuen Lebens ergriffen find: der erfte links macht eine abweifende Bewegung, der andere rechts lehnt nachdenklich auf dem Schild und blickt finnend nach dem Bilde. In der Tiefe aber waltet noch das alte kraftvolle Leben: dort wird die Jagd auf den wilden Ur ausgeführt, ein wirklicher Kampf auf Leben und Tod. Ganz anders auf der rechten Seite: da lehrt ein Mönch die Kinder und bereitet fo den Boden für die künftige Saat; ein älteres Mädchen mit Spindel fchaut hinter der Tanne hervor: der Frauen empfängliches Gemüth nimmt neben den Kindern zuerft die neue Lehre auf. Weiter nach rechts fliefst aus der Tiefe ein Bach hervor: da fchwimmt auf einem Schild ein Kind — ein Mönch beugt fich über, um es zu retten und in liebreichen Schutz und fichere Hut zu nehmen: das Kindlein ftreckt die Aermchen hilfsbedürftig nach ihm aus. Jenfeits in der Tiefe pflügt ein Mönch das Land, zwei andre fägen einen der Baumriefen um, der fallen mufs, damit fruchtbares Land gewonnen werde, endlich fchliefst ein Klofter rechts in der Tiefe das Bild ab. So giebt diefes in klaren Strophen den Fortgang von der rohen Waldeinfamkeit des germanifchen Lebens voll Kampfes zu der Kultur des Bodens und des Geiftes, das nach diefer Auffaffung feine Höhe im klöfterlichen Leben erreicht: dort allein erfcheint der helle blaue Himmel, fonft überall Waldesdickicht und Waldesdüfter. Und während hier der Stier gejagt wird, beugt er fich dort dem Joche und dient friedlicher Arbeit; während hier das Weib nur das Feuer fchürt und der Knabe Holz holt und für das körperliche Bedürfnifs forgt, beginnt für beide dort ein neues Leben, das zugleich Herz und Geift zu pflegen verfpricht. Und derfelbe Ton geht in der Landfchaft von dem finfteren Walde links zu der Lichtung des Gehölzes rechts, vom rohen obdachlofen Aufenthalte in der Wildnifs zum wohlgefchützten des gediegenen Baues der Kultur — alles klar und deutlich, fchön gedacht und tief empfunden; es fehlt nur dem grofs Entworfenen die Grofsartigkeit und packende Kraft der Ausführung. (Eine Nachbildung diefes letzteren Werkes giebt Förfter in feinen «Denkmalen deutfcher Kunft», Band X.)

Diefe dem Bedürfnifs des Ausfprechens dichterifcher Empfindung entfprungene Richtung war jedoch nicht die einzige, welche den Künftler in feinem Schaffen leitete — auch jene in Rom zum Durchbruch gelangte Sehnfucht, ein chriftlicher Maler zu werden, verlangte ihr Recht, und da ihr die Stimmung der Zeit oder vielleicht noch mehr das Verftändnifs und das Bedürfnifs entgegenkam, fo wird gerade diefe Seite mehr und mehr in den nächften Jahrzehnten die vorwiegende. Das erfte Werk diefer Art ift noch der eigenften Empfindung, ohne eine von aufsen kommende Anregung entfprungen — der Triumphzug Chrifti («Der Triumph Chrifti». In elf von Führich gezeichneten und von ihm felbft radirten Blättern. Früher Verlag von Mey und Widmayer in München, jetzt von Gebrüder Benziger in Einfiedeln). Es macht den Eindruck, als ob der Künftler felbft das Bedürfnifs empfunden hätte, die mächtigen Eindrücke kirchlich-religiöfer Art durch

Verarbeitung los zu werden, d. h. aus fich herauszuftellen, und zwar fo, dafs er, auch hierin feiner eigenften Natur folgend, danach ftrebte, die zahllofen Einzelheiten in eine künftlerifche Einheit zufammenzubannen, welche fähig wäre, den von ihm fo tief empfundenen Weltprozefs in feiner Einheitlichkeit wenigftens andeutungsweife zur Anfchauung zu bringen. Noch ftanden ihm keine Wände von Kirchen zur Verfügung — nur lofen Blättern konnte er feine Gedanken anvertrauen. Da griff er wieder zum Cyklus, aber fo dafs nicht jedes Blatt für fich einen einzelnen beftimmten, dramatifch gedachten Moment gäbe und dadurch ein gewiffes Recht auf Einzelexiftenz und Einzelbetrachtung hätte, fondern fo, dafs er die ganze zeitliche Entwicklung in ihrem ununterbrochenen Fluffe darftellte. Aber gerade um diefe zu kennzeichnen, mufste er für jede der aufeinanderfolgenden Entwicklungsepochen Geftalten herausgreifen, die durch ihre weithingreifende Bedeutung fähig wären, für ihre ganze Zeit typifch zu fein. So ift die Auffaffung von vornherein fymbolifch und zwar fo, dafs die Einzelgeftalten felbft diefe fymbolifche Kraft haben, während die Art ihres Auftretens, auch wenn fie auf den erften Blick dramatifch erfcheinen könnte, doch nichts Anderes bezweckt, als die Geftalt in ihrer fymbolifchen Kraft und Bedeutung verftändlich zu machen. Wenn alfo Simfon die Thore trägt, fo handelt es fich nicht um Darftellung des einzelnen hiftorifchen Momentes, fondern er trägt fie, damit wir erkennen, dafs diefer Mann Simfon ift. So beginnt der Zug mit Adam und Eva, geht dann zu den Patriarchen, den Richtern und Königen und endlich den Propheten des Alten Teftamentes, gewinnt durch Johannes den Täufer den Uebergang zu Chriftus: auf diefen weift der letzte Prophet hin. Da erfcheint in der Mitte, von den fymbolifchen Wahrzeichen der vier Evangeliften gezogen, Chriftus mit der fürbittenden Maria auf dem Triumphwagen, deffen Räder von den vier grofsen Kirchenvätern gefchoben werden. (Diefe Scene hat Führich für den Grafen Raczynski im Jahre 1840 gemalt.) An ihn fchliefsen fich die Verkünder feines Wortes, die Apoftel mit den Märtyrern, Männern und Frauen, welchen dann die Heiligen und die bekehrten Sünderinnen folgen, bis endlich die Vertreter der weltlichen Herrfchaft, der Gründer des Rechtes, Juftinian, und der Gründer der auf kirchlicher Grundlage ruhenden Kaifermacht, Karl der Grofse, den Schlufs machen. Ganz zuletzt geht befcheiden, um die gewaltige Erfcheinung des grofsen Zuges feftzuhalten, die Blüthe aller kirchlichen Maler, Fra Giovanni da Fiesole.

Es war keine kleine Aufgabe, diefe grofse Fülle einzelner Geftalten, welche elf Blätter in Querfolio einnehmen, fo zu ordnen, dafs fie nicht langweilig würden und doch auch nicht in dem Grade belebt wären, dafs ihre fymbolifche Bedeutung verloren gegangen wäre. Es mufste hierzu das architektonifche Nebeneinander in eine malerifche Gruppirung umgewandelt werden, bei welcher jedoch ein Hauptmittel des malerifchen Gruppirens, die Gruppe in der Vertiefung, zu vermeiden war — der ganze Zug foll fich reliefartig entwickeln, ohne doch auch als Relief erfcheinen zu wollen. Führich hat diefe fchwierige Aufgabe meifterhaft gelöft, wie es befonders klar wird, wenn man die Blätter fo nebeneinander hängt, dafs in der That der ganze Zug in ununterbrochener Folge erfcheint. Dabei hat er die Grofsheit des Charakters in der Einzelerfcheinung zu wahren gewufst·

ſo daſs man ſtets die Empfindung hat, hier ſeien Leute, deren Bedeutung über ihre perſönliche Exiſtenz hinausgeht und die eben darum Träger eines Weltgeſchickes, jeder an ſeiner Stelle, werden konnten.

Die weiteren Werke dieſer Richtung, welche Führich als chriſtlichen Maler zeigen, haben dagegen ihre Veranlaſſung in äuſseren Aufträgen erhalten, welchen der Künſtler gerecht zu werden ſuchte. Führich erhielt in Wien, nachdem er mehrfach Bilder für Kirchen geſchaffen hatte, den Auftrag, in der St. Johanneskirche in der Leopoldſtadt die vierzehn Kreuzwegſtationen zu malen. Die in der dunklen Kirche ausgeführten Fresken ſind unter Beihilfe Kuppelwieſers fertig geworden; das Werk ſelbſt iſt in weiteren Kreiſen durch die von Petrak nach den noch im Beſitze der Familie befindlichen Kartons ausgeführten groſsen Stiche bekannt geworden: es gehört in katholiſchen Kreiſen zu den beliebteſten Andachtswerken, verdient aber auch vom äſthetiſchen Standpunkt aus als ein Werk von hoher Bedeutung anerkannt zu werden. Die Schärfe der Charakteriſtik, die ſelbſt vor dem faſt Karikaturartigen, wie bei den höhniſch vorrechnenden Juden auf den erſten Blättern, nicht zurückſchreckt, wenn dadurch nur ein kräftiger Gegenſatz und damit eine Erhöhung und Hervorhebung der edlen Geſtalt Chriſti erreicht wird, die energievolle, ergreifende Dramatik, die herrliche Stimmung des Geſammttones wie bei der Kreuzigung Chriſti — dies Alles läſst begreifen, daſs das Werk von packender Wirkung geweſen iſt und dieſe noch fort und fort ausübt. Daneben ſoll aber auch nicht verſchwiegen werden, daſs die Charakteriſtik weniger eine perſönliche, als eine die Parteien einander gegenüberſtellende iſt und innerhalb dieſer Sphären keine groſse Mannichfaltigkeit, kein tieferes Eindringen in das Gebiet des Individuellen darbietet. Da ſind die Römer, die gleichgiltig und gleichmäſsig, man möchte ſagen nur geſchäftlich agiren; da ſind die höhniſchen Juden, die rückſichtsloſen Henkersknechte, die klagenden Frauen — Alles hier nur Folie für die Erſcheinung des Erlöſers. Führich hat damit gewiſs das richtige Mittel getroffen, um dieſen als die einzig wichtige Perſönlichkeit, das Individuum, das allein als ſolches zu erſcheinen hat, hervorzuheben und das ganze Intereſſe auf ihn zu lenken: es iſt dies um ſo mehr zu betonen, als dem Künſtler die Fähigkeit des Charakteriſirens in hohem Grade zur Verfügung ſtand. Wenn er es hier innerhalb der Grenze der Parteien einſchränkte, ſo war dies eben ein Opfer, das er einem höheren Zwecke brachte, das als ſolches auch anerkannt, aber doch auch nicht überſehen werden darf. Aus eben derſelben Rückſicht mögen wohl die überkräftigen Muskulaturen zu verſtehen ſein, in welchen man den Künſtler möchte ſchwelgen glauben, wenn nicht gerade dieſe Ueberkraft ſeiner ſonſtigen Maſshaltung in dieſem Punkte entſchieden widerſpräche.

Einen höheren Grad harmoniſcher Verſchmelzung des religiöſen und äſthetiſchen Elements bieten die Fresken oder richtiger die Kartons für eine Anzahl Fresken der Altlerchenfelder Kirche in Wien. Der Bau war nach dem Plane des ſchweizer Architekten J. G. Müller mit Benutzung der alten Grundmauern neu errichtet worden. Eduard van der Nüll hatte den Auftrag erhalten, den Plan für die Zahl, Eintheilung und Form der Bildfläche auf Grundlage der architektoniſchen Gliederung der inneren Räume zu entwerfen. Als dies

gefchehen, übergab das Minifterium für Kultus und Unterricht diefen Plan dem Gefchichtsmaler und Profeffor an der Akademie, Jofeph Führich, mit dem Auftrage, das Programm für den leitenden Gedanken des Bilderkreifes in feinen Einzelheiten zu entwerfen, und in den Zahlen und Formen der gegebenen Bilderräume anzupaffen» («Erklärung des Bilder-Cyklus in der neuerbauten Altlerchenfelder Kirche. Von Jofeph Führich» 2. Aufl., Wien 1861, Mayer & Co., S. 3). Führich hatte eine doppelt fchwere Aufgabe erhalten: für die nach architektonifch-ornamentalen Rückfichten hergeftellten Bildflächen eine Neudichtung des kirchlich gedachten Weltprozeffes zu fchaffen, aber zugleich fo, dafs diefe Neudichtung in die Hervorhebung des befonderen Gegenftandes der Verehrung diefer einzelnen Kirche ausliefe: es war eine Kirche «Zu den fieben Zufluchten». Allein gerade in folchen Schwierigkeiten, in folcher Befchränkung bewährt fich der wahre Meifter und bewegt fich frei und leicht, als hätte es gerade nur fo fein können. So führt uns der Künftler in der etwas engen Vorhalle vor die Weltfchöpfung, welche fich in fieben Bildern entfaltet: die fechs Schöpfungstage, und, über dem Eingang in die Kirche, wie Gott die Welt am fiebenten Tage fegnet. An den Gewölbekappen der drei Joche erfcheinen die zwölf Bilder des Thierkreifes; über den Choreingängen Fall und Vertreibung aus dem Paradiefe, die unmittelbare Veranlaffung zu der kirchlichen Weltentwickelung. Ueber dem Haupteingang im Innern der Kirche befindet fich die Darftellung der heiligen Dichtung und Hymnologie, mit Rückficht auf die dort angebrachte Orgel; über den Seiteneingängen Mofes' Berufung am brennenden Dornbufch, und die Gefetzgebung auf dem Sinai: das Gefetz, die Grundlage des altteftamentlichen religiöfen Lebens; in den beiden Seitenfchiffen entwickelt dasfelbe fich fo, dafs feine vorbildliche und prophetifche Natur zum Ausdruck kommt und geeignet erfcheint, das kommende Heil anzukündigen und einzuleiten. So zeigen die je zwei flachen Halbkugeln der beiden Seitenfchiffe die vier grofsen Propheten, und in je fechzehn kleinen Bildern auf jeder Seite jedesmal acht Vorbilder mit ihren Erfüllungen. Das linke Seitenfchiff beginnt z. B. mit der Verkündigung der Geburt Ifaaks durch die Engel, mit welcher die Verkündigung Chrifti bei den Hirten in Parallele gefetzt ift, das rechte Seitenfchiff zeigt zuerft, wie Mofes von Pharao die Freilaffung feines Volkes begehrt und als Erfüllung wie Chriftus durch Ueberwindung des Satans die Menfchheit aus der Knechtfchaft des Teufels befreit; das linke Seitenfchiff fchliefst mit Ifaak, der, fein Opferholz tragend, den Berg Moria befteigt, welchem Chriftus entfpricht, der das Kreuz auf Golgatha trägt, und am Schluffe des rechten Seitenfchiffes erfcheint in Adam und Eva die Stiftung der Ehe und als Erfüllung Chriftus mit der Kirche als feiner Braut.

Das Mittelfchiff, aus zwei Jochen beftehend, zeigt als Oeffnungen nach den Seitenfchiffen in jedem Joche jederfeits einen Hauptbogen, der von zwei kleineren flankirt ift. Ueber diefen letzteren erfcheinen die Bilder von Propheten. Ueber den grofsen Bogen und diefen Bildern erhebt fich, jederfeits durch eine Spruchreihe getrennt, die überhöhte Seitenwand des Mittelfchiffes, welche über dem Hauptbogen jedesmal zwei grofse Bilder zeigt: um diefe legt fich ein Bilderkreis, welcher, der Linie des Rundbogens folgend und die Lücken über den Hauptbildern ausfüllend, im Ganzen aus je fechs Bildern befteht. Die Hauptbilder geben die

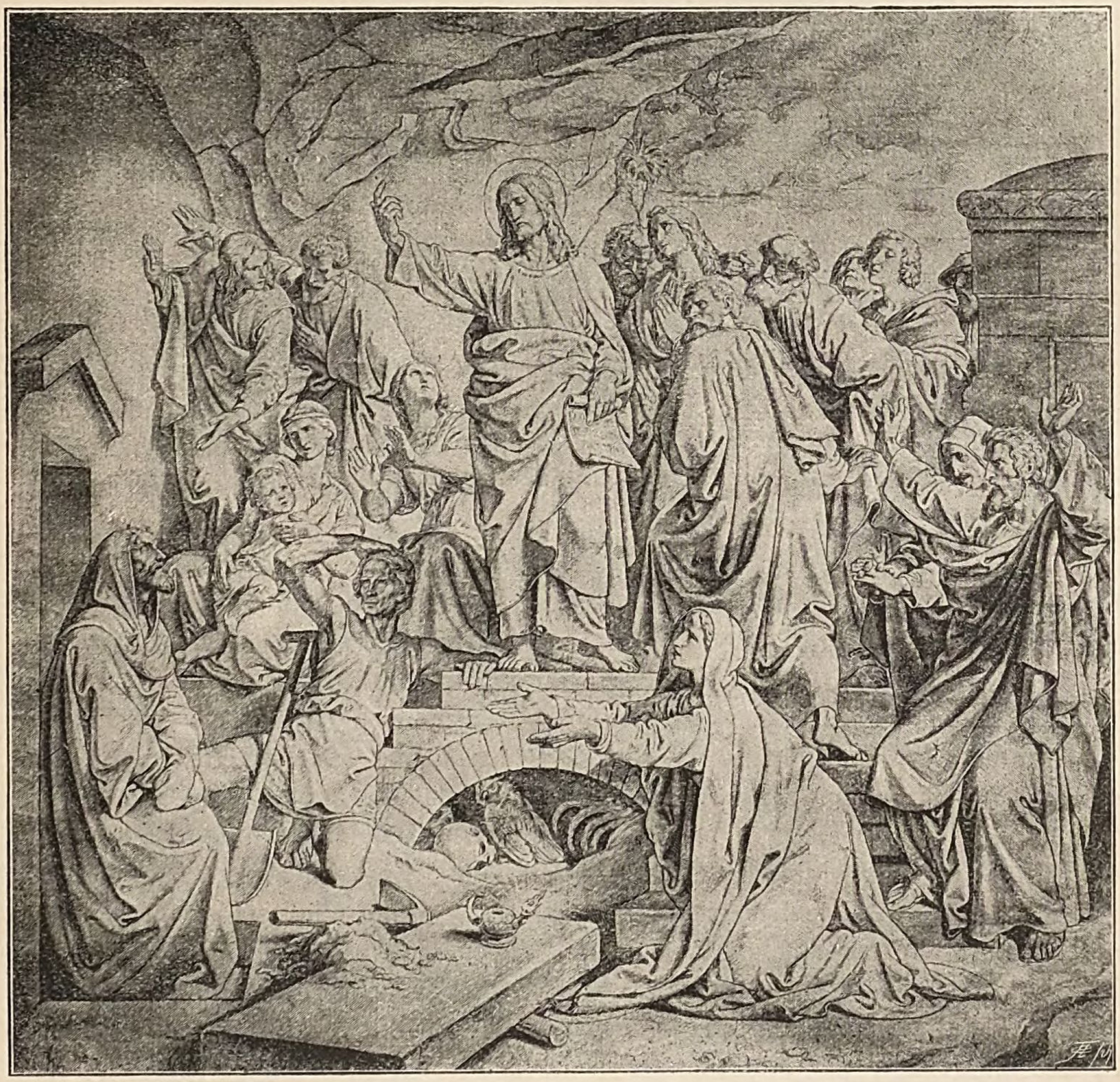
Gefchichte Chrifti in ihren entfcheidenden Momenten: links Mariä Verkündigung, die Geburt, die Taufe, die Bergpredigt; diefer letzten gegenüber Chriftus am Oelberg und, nach dem Eingang zu, die Auferftehung, die Himmelfahrt, die Ausgiefsung des hl. Geiftes. Wie ein Refrain in ftets leicht wechfelnder Form erfcheint zwifchen diefen grofsen Strophen die Einzelgeftalt Chrifti, aufgefafst als Gärtner, Hirte, Wandersmann, Säemann, König der Schmerzen, König der Glorie, Priefter, Prophet. Die kleineren Bilder geben denfelben Gedanken in gefchichtlichen und fymbolifchen Wendungen. So erfcheint über Chriftus dem Hirten der «gute Hirte», wie er das Hirtenamt dem Petrus überträgt. Die oberften Bilder geben fymbolifche Hinweife durch das Lamm, den Löwen, den Pelikan, den Fifch. Die Decke ift blau und fternbefäet und enthält in Medaillons die Darftellungen einzelner Tugenden.

Das in der Vierung mit einer Kuppel überwölbte Querfchiff zeigt an der linken, nördlichen Wand den Kommunionsaltar, gegenüber an der Südwand den Muttergottesaltar. Jedesmal gruppiren fich um das Hauptbild reiche Darftellungen. Um die Einfetzung des Abendmahls (nördlich) erfcheinen Melchifedek und Abraham, fodann die Kundfchafter Kaleb und Jofua, die riefige Traube — Brod und Wein — bringend, und endlich der Prophet Elias, der, vom Engel gefpeift, feine Wanderung auf den heiligen Berg und damit in die unter diefem fymbolifch gedachten ewigen Wohnungen vollendet — die Wirkung des Sakramentes. Auf der Südwand thront Maria mit dem Kinde, von Gabriel und Elifabeth umgeben und Johannes den Evangeliften zu Füfsen; weiterhin Jefaias, Jofeph, Joachim und Anna, Johannes der Täufer und Zacharias, Johannes Damascenus und Bernardus. Die Nebenbilder zeigen Efther vor Ahasverus, Simfon, den Honig im Rachen des Löwen findend, und Rahel, die Mutter Jofephs. Die Wandflächen rechts und links vom Triumphbogen geben die Gegenüberftellung von Tabor und Gethsemane.

Der hohe Chor endlich, das Sanktuarium, enthält die unmittelbare Anknüpfung an die fieben Zufluchten, auf deren Darftellung der ganze Entwicklungsgang hinauslaufen follte. Die Laibung des Triumphbogen trägt das Kruzifix, die Wandflächen, welche unmittelbar an die Apfis ftofsen, zeigen links die Schutzengel, rechts die armen Seelen, die Apfiswand felbft die Dreieinigkeit, die Mutter Gottes, in dem früheren Entwurfe das Altarfakrament, deffen Beziehung in der ausgeführten Darftellung bereits durch den Querfchiffsaltar als genügend bezeichnet erachtet wurde, und alle Heiligen. Hier ift Führich nicht nur der Erfinder des Programms, der infpirirende Veranlaffer, fondern, wenigftens für die Kartons, der Erfinder und Ausführer der Darftellungen felbft: die koloriftifche Ausführung überliefs er feinen Freunden Engert und Kuppelwiefer.

An den unteren Wänden, von welchen der Triumphbogen auffteigt, zeigt fich die hilfsbedürftige Menfchheit in den beiden Ereigniffen fymbolifirt, in welchen die Jünger ihren Herrn und Meifter um feine Gegenwart, feinen Beiftand anflehen, wobei freilich bei dem einen das biblifche Wort fich eine Umdeutung nach diefem Sinne hin gefallen laffen mufs. Links fehen wir Chriftus, der mit den Jüngern in Emaus angelangt ift und von ihnen Abfchied nehmen will; da liegen fie ihm dringend an: Herr, bleib bei uns, denn es will Abend werden. Die hoheitsvolle,

jeder Weichlichkeit entzogene und doch Sanftmuth verkündende Geſtalt ſteht in wohlerwogenem Kontraſte zu den dringend bittenden Jüngern. Eine heimkehrende Heerde deutet uns an, daſs es Abend werden will. Auf der Südſeite befindet ſich gegenüber dieſem Bilde die Scene, wie Petrus auf dem Meere verſinkt und flehentlich um Hilfe ruft. Im Hintergrunde ſchwankt das Schiff mit den übrigen Jüngern in den toſenden Wellen; wo Chriſtus ſteht, haben ſich die Wellen bereits



Führich: Chriſtus erweckt Lazarus. Karton zu dem Fresko in der Altlerchenfelder Kirche, Wien.

geebnet, und der Herr erſcheint in ſo ruhevoller ſicherer Erhabenheit, daſs ſowohl ſein Gehen auf dem Meere wie ſeine Kraft zu retten über allen Zweifel gehoben iſt: dieſer Chriſtus trägt die Glaubhaftigkeit in ſich. So leiten dieſe Werke würdig zu Gröſserem ein. Ueber den Oratorienfenſtern zeigen ſich links und rechts die beiden Hauptperſonen, welche den Glauben durch die Thatſache zu ſtützen im Stande ſind. Links wird Lazarus zum Leben erweckt, rechts der ungläubige Thomas überzeugt. Beide Scenen ſind im Augenblick der höchſten dramatiſchen Bewegung erfaſst. Lazarus, zwar noch in das Todtengewand gehüllt,

das aber feine Bewegung nicht hemmt, fondern frei und leicht fich um den Körper legt und nur an den Händen noch die fefte Gebundenheit andeutet, fteigt erhobenen Hauptes und feften Schrittes aus dem Grabe. Chriftus fteht erhaben über einem Gewölbe, in deffen Höhle Uhu und Todtengebein den Ort der Handlung klar anzeigen. Rings in malerifcher Gruppirung die traditionellen Zeugen, die faft ausnahmslos von dem Ereigniffe felbft erfüllt find — nur Johannes ift ganz gläubige Hingebung an Chriftus und zeigt uns die Folge, die auch bei den Anderen eintreten wird, fobald die erfte Erfchütterung vorüber ift. Eine treffliche Geftalt ift der Todtengräber, der dem Erweckten zunächft fich befindet und von dem feinen Beruf negirenden Ereignifs mit der elementarften Kraft erfafst wird, während die im Vordergrunde knieende Schwefter des Lazarus ganz von freudiger Liebe erfüllt ift, die Uebrigen aber bewegt werden von mannichfaltigen Abftufungen der mit einander kämpfenden Empfindungen des Schreckens, Erftaunens und gläubigen Erkennens der gewaltigen Macht über Leben und Tod in dem, der da fpricht: Ich bin die Auferftehung und das Leben. Aus der Tradition weggelaffen ift aber das Nafenzuhalten, um die Worte: er riecht fchon, zu verkörpern, welches fich z. B. noch auf dem grofsartigen Werke Sebaftiano's dal Piombo findet: Führich folgt frei und unbefangen der äfthetifchen Geftaltung des Stoffes. Gegenüber, an der füdlichen Wand, finkt Thomas tief erfchüttert nieder und verhüllt fich in Scham das Geficht: er hätte glauben follen, ohne das Sehen zu begehren.

An den unteren Wänden des Bogens vor der Apfis, welcher dem Triumphbogen entfpricht, find nun die Zufluchten felbft begonnen. Links erfcheinen Schutzengel, welche gläubige Kinder in Pilgertracht an den Verlockungen des Lebens vorüberführen. Das eine geht mit fromm erhobenem Blicke weiter, das andere kann fich nicht enthalten, wenigftens einen Blick nach den Verfuchern zu werfen, die aus einer Höhle hervorfchauen. Da halten fchöne Geftalten, die eine eine Schale mit Früchten, die zum Genuffe locken, die andere eine Schüffel mit Goldftücken, die zur Habgier verführen follen. Die fchlimmfte aber ift der Teufel, der fich hinter dem Schilde verbirgt, damit feine fatanifche Geftalt und dadurch das Böfe feines Gefchenkes nicht erkannt werden kann: auf dem Schilde ftehen die berüchtigten, zur falfchen Wiffenfchaft verlockenden Worte: Eritis sicut deus. Von ganz befonderer Schönheit ift hier die liebevolle Sorgfalt der Schutzengel zum Ausdruck gekommen; fie kann an die Art und Weife erinnern, wie bei Fiefole die Engel die Auferftandenen in liebevoller Umfaffung dem Paradiefe zuführen. Diefem Werke gegenüber ift das Purgatorium. Während manche Seelen in dumpfer Ergebung ihr Schickfal ertragen, blicken andere aufwärts den rettenden Engeln zu, denen es bereits gelungen ift, manche Seele zum Himmel zu führen, während einige eben gerettet werden. Bemerkenswerth ift befonders die Gruppe, wie ein Engel eine mit forgender Liebe umfafste Frauengeftalt hinaufführt, fo wie die andere, wie ein Mann einen Rofenkranz ergreift, an dem er hinaufgezogen wird — die rettende Kraft des Gebetes, der Fürbitte andeutend.

Nach diefem Vorfpiel erhebt fich der dichtende Künftler zu der machtvollen Schöpfung des grofsen Apfisbildes, auf welchem feine frei geftaltende Einbildungskraft in grofsartigem Aufbau von den der irdifchen Welt entftammenden

rettenden Mächten zu immer himmlischeren Gewalten aufsteigt, bis er endlich in dem Alles bewegenden und gestaltenden Weben der Gottheit mündet. Aus felsigem Grunde sprudelt unten in der Mitte ein Quell und eilt dem Beschauer entgegen, als wollte er ihm die Labung darbringen; zu beiden Seiten von ihm knieen Franziskus und Dominikus, jener den Portiuncula-Ablafs erflehend neben der Kapelle zu Assisi, um welche die bedeutungsvollen Rosen blühen, dieser am Rande des Wassers Rosen pflückend und zum Kranze windend — er ist es, der den Rosenkranz, das Erinnerungsmittel an die fünfzehn entscheidenden Augenblicke im Erlösungswerke, zur bleibenden Einrichtung gemacht hat. Neben den Heiligen ihre Schüler und Verbreiter ihrer Lehren: auf der Seite des Franziskus, um welchen die reizvolle Gruppe der drei, die Mönchsgelübde andeutenden Kinder spielt, steht der Kardinal Bonaventura, dann im blauen Mantel und mit dem Lorbeer im Haar einer Muse gleich die christliche Kunst; neben ihr mit der Monstranz die heilige Klara und endlich der königliche Sänger David — es ist die Seite der dichterischen und mystischen Begeisterung, die gemüthvollste und anmuthreichste Gestaltung des kirchlichen Lebens, welche sich hier entfaltet. Auf der anderen Seite dagegen offenbart sich der lehrhafte und herrschende Gehalt der Kirche: neben Dominikus kniet der hl. Bernhard, mit den Leidenswerkzeugen im Arme; weiterhin steht der grofse Thomas von Aquino mit Buch und Feder, der mafsgebende, in unseren Tagen zu neuer Anerkennung gelangte Scholastiker, endlich der Gründer des abendländischen Mönchwesens, Benediktus, und ein Bischof, die Leitung der Kirche darstellend. Am Schlusse rechts und links ragen die paradiesischen Palmbäume und stehen, wie bei alten Mosaiken, Jerusalem und Bethlehem, die irdischen Ausgangspunkte der Erlösung.

Der Felsenquell in der Mitte ist aber nur Symbol; er deutet auf das aus dem Sakramente, besonders dem Altarsakramente quellende Leben. An dieses gemahnt der oberhalb des Quells stehende, von Wolken getragene Altar mit den vier Evangelistensymbolen; vor ihm kniet ein Engel, nur von der Rückseite gesehen und doch ganz ausdrucksvollste Hingebung und athmendes Leben, wohl eine der herrlichsten Gestalten des ganzen Kreises. Im ersten Entwurf erhob er die Monstranz; jetzt hält er ein Weihrauchfafs, nach der Offenbarung Johannis den schönen Gedanken wiedergebend, dafs er die Gebete der Frommen in solcher Gestalt der Gottheit darbringt. Für die Gesammtkomposition ist dies ein höchst glücklicher Gedanke: der Engel wird das Bindeglied zwischen Erde und Himmel; in ihm sammeln sich alle die Strahlen der Liebe und Anbetung, die von den Menschen zu Gott aufschiefsen, und werden als Einheit emporgehoben: hierdurch wird die Unzulänglichkeit auch der gröfsten Komposition, alle Heiligen und alle Gebete bildlich darzustellen, auf die geistvollste Weise ausgeglichen. Die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung innerhalb der sieben Zufluchten ist aber festgehalten durch den vor dem Altare knieenden hl. Isidor, den Bauersmann mit dem Pflug in der einen, den Aehren in der anderen Hand und der Traube vor den Knien: Brod und Wein des Abendmahls. Den Altar umgeben Kaiser und Papst, die Vertreter der irdischen und der himmlischen Herrschaft, sodann die Märtyrer, einerseits heilige Männer wie Stephanus, Laurentius, andererseits heilige

Frauen wie Katharina, Barbara, Agnes, und, als Vertreterin der zur Gnade angenommenen Bufsfertigen, Magdalena. Von den bis hierher ragenden Palmbäumen brechen Engel die Zweige und reichen den Märtyrern diefe Zeichen des Sieges.

Wieder auf einer höheren Wolkenfchicht thront die vornehmfte aller Mittlerinnen zwifchen den gläubig ihre Gebete zum Himmel fchickenden Menfchen und der richtenden Gottheit; es ift die Mutter Chrifti, Maria, erfüllt von jener Begeifterung, von welcher fie einft ergriffen wurde, als fie zum Bewufstfein ihrer hohen Beftimmung kam, und die fie das Loblied «Magnificat anima mea» anftimmen liefs. Rechts von ihr fitzt, zu ihr auffchauend, Jofeph mit dem Lilienftab, links Johannes der Täufer mit dem Kreuzesftab und dem Lamm auf dem Buche; er fchaut auf die Erftlinge der Märtyrer, die von Herodes ermordeten unfchuldigen Kinder, die hier zu Füfsen der Maria mit Palmen und Kränzen fpielen. Weiter nach rechts und links, in herrlichen Gruppen vereinigt, fitzen je fechs Apoftel, um Petrus und um Paulus gefchaart, treffliche Charakterköpfe, deren jeder trotz der allen gemeinfchaftlichen gleichen Stimmung gläubiger Hingebung feine volle Individualität behauptet.

Der aufwärts gerichtete Blick der Maria führt uns endlich zum Abfchlufs des Ganzen, zur Darftellung der Dreieinigkeit: über den einander zugekehrt thronenden Gott Vater und Gott Sohn fchwebt die Taube, um fie fchlingen dreimal je drei Engel einen Halbkreis und laffen als Vertreter der neun Engelchöre ihr «Heilig» ertönen, fo dafs mit dem Lob und Preis der höchften und fchliefslich einzigen Zuflucht das Werk feinen harmonifchen Abfchlufs findet.

Aber noch ift der Kreis des Weltprozeffes nicht gefchloffen: hier erfcheint er in feiner täglichen Geftaltung, welche währt, folange die Welt währt. Aber auch diefe findet ihr Ende, und diefer Schlufs erfcheint an der Stelle, wo er von Alters her feinen Platz hatte, an der Wand im Weften, fo dafs der die Kirche Verlaffende mit diefer letzten und ernfteften Mahnung erfüllt aus dem Gotteshaufe weggeht. Führich hat aber auch hier feine Selbftändigkeit bewahrt. Da die Weftwand des Mittelfchiffes die Orgel trägt, fo füllt er die Weftwand der Seitenfchiffe mit diefem Schlufsgedanken und gewinnt damit zugleich die Möglichkeit, durch die Trennung den Gedanken felbft zu bereichern. Mit dem Weltgerichte erreicht auch das angemafste Reich des Satan fein Ende. So erfcheint einerfeits der Engelfturz: die hoheitsvolle Geftalt des Michael, deffen Antlitz das ftolze Bewufstfein der unendlichen Ueberlegenheit trägt, da er nur zu erfcheinen braucht, um, ohne das Flammenfchwert zu fchwingen, durch die auf feinem Schilde gefchriebenen Worte Quis ut deus, den Satan mitfammt feinem Throne trotz der verzweifelten Anftrengung feiner Untergebenen, diefen zu fchützen, in die Tiefe zu fchmettern. Mit Michael ftürmen aber die übrigen Engel gegen die Abgefallenen, und in wildleidenfchaftlichem Kampfe wird der Sieg errungen. Auf der anderen Seite thront dagegen Chriftus, nicht wie fonft fich verdammend gegen die Böfen, fondern nach der Seite der fürbittenden Maria hin den auferftehenden Guten fich zuwendend, fo dafs hier ein eigener milder Zug durchleuchtet. Unter den Böfen fällt befonders eine geiftvoll erfundene Gruppe auf: der durch den Beutel gekennzeichnete Judas der Verräther klammert

ſich hilfeflehend an ſeinen Verführer Kaiphas; dieſer aber iſt ſelbſt von Entſetzen über Chriſti Erſcheinen erfüllt und vermag keine Hilfe zu leiſten. Auch hier überraſcht wieder überall die Erfaſſung des dramatiſch belebten einzelnen Augenblickes.

Neben dieſen groſsen Werken, in welchen Führich auf dem Gebiete der monumentalen Malerei beziehentlich der für maleriſche Ausführung gedachten Zeichnung ſein Beſtes geleiſtet hat, ſei auf andere für kirchliche Zwecke geſchaffene Bilder hier, zumal ſie für die Geſammtentwicklung keine Wendepunkte bilden, nur kurz verwieſen. So ſchuf er, noch in Prag, für Pakau ein groſses Altarbild, die Enthauptung des heiligen Jakobus, für die Kirche in Stöckerau den heiligen Aloiſius in der Anbetung des Altargeheimniſſes, in Wien für das Refektorium der Kapuziner das letzte Abendmahl im Augenblicke der Einſetzung des Altargeheimniſſes, eine Madonna mit dem Kinde für Mödling bei Wien: das Kind durchſticht mit dem Speere den Drachen — zur Erinnerung an die Rettung des Kaiſers von dem Attentat; ſodann Madonnenbilder für Schönlinde und für Kratzau, eine Rückkehr der heiligen Familie aus Aegypten, eine Immaculata für die Kirche zu Vöslau, zwei Altarbilder für das Stift Raigern, welche Scenen aus dem Leben des heiligen Benediktus darſtellen. Von dieſem iſt eines wegen der Erfaſſung des für den Vorgang prägnanteſten Augenblicks beſonders intereſſant. Es ſoll die Legende dargeſtellt werden, wie der Abt Benediktus, der ſeine Schweſter, die Aebtiſſin Scholaſtika, jährlich nur einmal beſuchte, bei dem letzten Beſuche vor deren Ende von ihr gebeten wird, über Nacht zu verweilen. Er verweigert es unter Berufung auf die Regel, die ihm gebietet, die Nacht im Kloſter zuzubringen. Da lehnt ſie betend das Geſicht auf den Tiſch in ihre Hände: ein furchtbares Gewitter bricht los und der Bruder muſs bleiben. Da ſpricht ſie: «Dich bat ich vergebens; ich bat den Herrn und er erhörte mich», und die Legende ruft ſchlieſslich dem Heiligen zu: «Die Regel, Abt, iſt aller Ehren werth: doch gröſsrer Ehre werth iſt noch die Liebe.» Führich wählt den Augenblick, wie Scholaſtika betet und Benediktus abwehrend vor ihr ſteht: da ſauſt plötzlich der Vorhang vom Sturm getrieben ins Zimmer, der Abt ſieht ſich um und erblickt den flammenden Himmel und den furchtbaren Regenguſs — das Werk eines Augenblicks, was freilich nicht



Aus
Führichs Nachfolge Chriſti.

zu verwundern ift, wenn man fieht, wie in dem leuchtenden Blitze und Regengufs die von Gott gefchickten Geifter fich abmühen, das Unwetter plötzlich zu entfeffeln. Die ruhig und grofs daftehende Geftalt des Heiligen, die Ueberrafchung im Geficht und der erhobenen Hand, der Friede in der betenden Aebtiffin, der Sturm in der Natur bilden ergreifende Gegenfätze, welche zeigen, wie wirkungsvoll Führich den hiftorifchen Stoff zu erfaffen und zu geftalten wufste. Im Befitze des Belvedere befindet fich aufser den beiden fchon erwähnten Bildern «Jakob und Rahel» und «Gang der Maria über das Gebirge» noch ein kleines Bild «Mofes empfängt von Gott die Gefetze»: auf dem Sinai, deffen Alles überragende Höhe durch einen zweiten niedrigeren Berggipfel angedeutet ift, kniet Mofes und fchützt fich durch die Tafel vor dem Glanze Gottes: diefer, von drei Engeln umgeben, fchreibt die Gefetze auf die Tafel; ferner ein etwas gröfseres Bild: die Bewohner Jerufalems fehen die Geifterfchlacht in der Luft. Aus einem Haufe links tritt erfchreckt eine Frau mit Kind, der Mann hinter ihr deutet hinauf; Kinder flüchten die Treppe herauf, rechts blicken Alte entfetzt nach oben mit gefalteten oder aus gebreiteten Händen. Oben geht die wilde Schlacht vor fich, an welcher auch die Pferde felbft theilnehmen (1844). Aus ganz fpäter Zeit (1870) fei noch das für den Kronprinzen Rudolf gefchaffene Bild «Rudolfs von Habsburg Begegnung mit dem Priefter» erwähnt.

Weit bedeutfamer als diefe naturgemäfs immer nur für einen kleinen Kreis in Wirkung tretenden Werke find fowohl nach der Seite der Erfindung und Ausführung als auch nach der Seite der in die weiteften Kreife dringenden Wirkfamkeit die cyklifchen Werke, welche die letzten Jahrzehnte von Führichs Schaffen vorzugsweife ausfüllen. Der nie verfiechende Reichthum von fchöpferifchen Gedanken in Kompofition wie in Formgebung, über welchen Führich verfügte, konnte in der Ausführung in fchwieriger und langwieriger Technik nur eine Hemmung finden, felbft wenn eine folche Ausführung auch immer thatfächlich hätte zu Stande kommen können. Zugleich aber führte die für cyklifche Werke, die zur Vervielfältigung beftimmt waren, nothwendige Technik Führich wieder auf das Gebiet feiner Kunft, auf welchem er unftreitig überhaupt am gröfsten war, auf das der Zeichnung.

Auch hier find die Werke, welche er aus eigenftem inneren Antriebe fchuf, zu unterfcheiden von denen, welche ihm aufgetragen wurden. An der Spitze diefer zweiten Reihe für die Vervielfältigung beftimmter cyklifcher Werke fteht ein in den Revolutionsjahren aus der unmittelbarften perfönlichen Erfahrung des Künftlers hervorgegangenes. Führich fah in der revolutionären Bewegung nichts als den Anfturm gegen die nach feiner Ueberzeugung die Wurzel aller Kultur darftellende Religion, oder, was für ihn mit diefer identifch war, gegen die Kirche. Diefer Anfchauung gab er in einem Cyklus von Darftellungen Ausdruck, welchen er «Denkblätter für unfere Zeit» nannte. Sie find «nach Worten der heiligen Schrift geordnet und in Bilder gebracht von Jofeph Führich» 1856 in Holzfchnitt erfchienen und beftehen aufser dem Titelblatt aus elf Zeichnungen. Selbftverftändlich verleugnet fich auch hier der geiftvolle Erfinder und treffliche Zeichner nicht: fympathifch berührt kaum eins der Blätter; man hat die Empfindung, dafs eine wahrhaft künftlerifche Leiftung etwas viel zu Hohes und

Edles für folchen Gehalt ift. Wir begnügen uns, auf zwei Blätter befonders hinzuweifen. Das Titelblatt zeigt in feinem oberen Theil das wahnfinnige, von höllifchen Mächten geleitete Dahinftürmen der revolutionären Kräfte des Fortfchrittes und der Emanzipation. Unter dem Titel befindet fich aber eine höchft geiftvolle Darftellung der Grundtendenz: eine luftige Gefellfchaft überläfst fich im Kahne dem Strome des raufchenden Fluffes: noch ift das Schifflein angebunden, da fchneidet ein leichtfinniges Weib mit der Sichel den haltenden Strick durch — im nächften Augenblick folgt das Schiff dem Strom, ohne dafs die Infaffen es merken, dafs nicht weit von ihnen der Strom in einen Abgrund ftürzt und dafs andere Schiffe eben mit hinuntergeriffen werden, ein Loos, das auch für fie unausbleiblich ift. Der fefte Stamm aber, an den das Schifflein gebunden war, ift das Kreuz, in dem allein Rettung und wahres Glück ift. So wird knapp und fcharf die Grundtendenz, die Hauptlehre, fchon auf dem Titelblatt verkündet — was noch kommt, ift nur Variation und weitere Ausführung. Künftlerifch hervorragend ift das dritte Blatt: der breite Weg zum Verderben und der fchmale Weg zum Leben nach Ev. Matth. 7, 12—14; hier hat fich die Kompofition zu einem wahren Meifterwerke landfchaftlicher Schönheit und treffender Charakteriftik geftaltet, die auch im Einzelnen, und nicht am wenigften in der Schilderung der Weltluft — fo des behaglich unter der Laube beim Weine Sitzenden — vortrefflich gelungen ift.

Die anderen Werke diefer Gattung, der Mehrzahl nach bei Alphons Dürr in Leipzig erfchienen, find zum Theile von dem Herausgeber felbft veranlafst und in Auftrag gegeben worden. Es ift felbftverftändlich, dafs bei folchen Arbeiten der Künftler fich nicht ganz fo frei bewegen kann, zumal wenn es fich um Illuftrationen zu gegebenen Texten handelt, wo das Bild ergänzend und erläuternd neben das Wort zu treten hat. Um fo bedeutfamer ift es, wie Führich auch hier fich feine Selbftändigkeit und feine künftlerifche Bedeutung gewahrt hat, wie er vielfach aus dem Worte die Anregung nimmt, dann aber feinen Weg felbftändig geht. Wir rechnen hierher die von K. Oertel in Holz gefchnittenen Illuftrationen zu des Thomas von Kempen «Vier Bücher von der Nachfolge Chrifti» und zu dem «Pfalter». Die Aufgabe für den kräftigen Holzfchnitt zu zeichnen fagte Führich offenbar ganz befonders zu: er konnte die Energie feiner Zeichnung zur Geltung bringen, ohne der tieferen Empfindung entfagen zu müffen. In dem erfteren der beiden Werke mit feinen durchweg abftrakten Vorfchriften und Reflexionen war es Sache des Bildkünftlers zugleich als Dichter zu fchaffen. Hier und da ergiebt fich diefe Dichtung leicht, wie bei dem Blatt von der «Nachfolge Chrifti». Schwieriger wird die Aufgabe, wenn z. B. die Lehre von der Wahrheit dargeftellt werden foll: da erfcheint Chriftus als Säemann und zur Seite das Wort Gottes unter den Dornen; oder wenn von der eifrigen Befferung unferes ganzen Lebens die Rede ift, fo tritt Chriftus als forglicher Gärtner auf, welcher ein krumm gewachfenes Bäumchen an einen geraden Stab bindet, damit es den richtigen Weg, die Befferung finden kann. Oder es foll die Bereitfchaft zum Tode gelehrt werden: da kehrt der Tod den Stolz der Lebenden fort und knickt wie die Rofe fo den Stab des Pilgers (S. 77). Soll die Tugend der Schweigfamkeit zu Gemüthe geführt werden,

fo fehen wir, wundervoll in den engen Raum einer Randleifte komponirt, einen Mönch in der Waldeinfamkeit fich ergehen, eine der poefievollften Darftellungen im ganzen Werke (S. 73). Eine noch charakteriftifchere Wendung nimmt die Bebilderung des Pfalters. Ein altes Teftament für fich giebt es für Führich nicht, fo wenig wie ein neues Teftament: die beiden Ueberlieferungen bilden für ihn fachlich eine fo ftrenge Einheit, dafs keines ohne das andere, das Vorbild nicht ohne die Erfüllung, fowie diefes nicht ohne das Vorbild und die Verheifsung exiftiren kann. So erfcheint denn hier der Pfalter in chriftlichem Gewande und zwar nicht nur im neuteftamentlichen, fondern im kirchlich chriftlichen: läfst fich doch auch das neue Teftament wiederum ohne die Kirche nicht denken. Heifst es im 21. Pfalm: «Sie haben meine Hände und meine Füfse durchbohrt meine Kleider unter fich vertheilt und das Loos geworfen über mein Gewand», fo giebt das ein ergreifendes Bild, wie Chriftus auf dem Kreuz am Boden liegend feftgenagelt wird und wie die Kriegsknechte um fein Gewand würfeln. Heifst es Pfalm 44: «Gürte Dein Schwert», und weiterhin: «Die Königin fteht zu Deiner Rechten im goldenen Kleid, im bunten Gewand», fo erfcheint Chriftus als König mit Schwert und Fahne, neben ihm als königliche Braut die Kirche. Der Erbarmungsruf Pfalm 41: «Meine Seele fchreiet nach Dir wie der Hirfch nach Waffer» giebt Anlafs zu dem ftimmungsvollen Bilde, wie der Einfiedler am früheften Morgen auf der hölzernen Bank vor feiner Hütte im Walde fitzt und auffchaut zu feinem Erlöfer, den er als Kruzifix an einem Baume vor fich hängen hat; zu feinen Füfsen fprudelt ein Quell, und furchtlos nahet ein Hirfch und beugt fich zu trinken: wo der Friede in die Seele des Menfchen eingekehrt ift, braucht die Kreatur ihren unabläffigften Feind nicht mehr zu fürchten. Zuweilen giebt der hiftorifche Anlafs des Liedes auch dem Künftler das Motiv für fein Bild, fo befonders Pfalm 50: David giebt dem Urias den verhängnifsvollen Brief. Wie meifterhaft ift in dem weggewandten Gefichte des Königs, der das Opfer feiner Luft nicht anzufchauen wagt, das Schuldbewufstfein ausgedrückt, das uns zugleich ahnen läfst, es werde der Augenblick der Einkehr und der Reue kommen. Oder es bricht der Gedanke von Vorbild und Erfüllung durch wie bei Pfalm 77, wo die Aufrichtung der ehernen Schlange am Kreuze und die Aufrichtung Chrifti am Kreuze einander ergänzen. Aufserordentlich ftimmungsvoll ift das Schlufsbild: Mönche haben ihre Andacht vor einem freiftehenden Altare gehalten; der Zug geht ernft in das Klofter zurück, nur einer fchaut fich noch einmal um, während am Altar die Lichter ausgelöfcht werden.

Eine zweite Gruppe bilden die beiden Werke «Der bethlehemitifche Weg» (zwölf Zeichnungen mit einem Titelblatt in Holz gefchnitten von A. Gaber und K. Oertel) und «Er ift auferftanden» (fünfzehn Zeichnungen in Holz gefchnitten von A. Gaber und K. Oertel), welche in bedeutungsvollem Gegenfatze das idyllifche Kindheitsleben Jefu und die erfchütternde Gewalt des für die Wahrheit entfcheidendften Ereigniffes im Dafein Chrifti fchildern: ift Chriftus nicht auferftanden, fo ift die ganze Lehre nichtig (Paulus, I. Korinth. Kap. 15, V. 14). In dem erften Werke hat Führich den anmuthigen Gedanken verkörpert, dafs die Kunft die pilgernde menfchliche Seele einlädt, ihr zur Beobachtung der ganzen



Aus Führichs Nachfolge Chrifti von Thomas a Kempis. (Leipzig, A. Dürr.)

Kindheit Jefu zu folgen. Da macht fie fich denn auf, und auf jedem Blatte fehen wir fie die Scene belaufchen, fo dafs das Ereignifs in die unmittelbare Gegenwart, in den Reiz der fich eben vollziehenden Entwicklung verfetzt ift. Dazu ftimmt der anmuthige Charakter der Landfchaft, der Scenerie, in welcher die einzelnen Momente fich vollziehen. In dem zweiten Werke dagegen erhebt fich der Künftler zu dem hohen Pathos, wie es für diefes wichtigfte Gefchehen der richtige Ton ift. Dabei weifs er auch hier wieder einzelne Perfonen zu Trägern des Eindruckes zu machen, wie er auf das unbefangene Gemüth wirken mufs, fo befonders den Hauptmann der Wache, unter welcher fich auch Germanen befinden: ahnungsvoll fteht er vor dem verfiegelten Grabe, deffen Pforten ihm ein ungelöftes Räthfel verhüllen. Mächtig wirkt das Blatt, wie Chriftus dem Engel befiehlt, das Grab zu öffnen; da krümmt fich zu feinen Füfsen die Schlange über dem nun felbft getödteten Tod, von deffen Schädel die Krone feiner bisher geübten Herrfchaft fällt. Befonders fchön find die Blätter, welche den Gang nach Emmaus, die Einkehr und die Erkennung fchildern. Das Ganze fchliefst mit der Uebergabe der Heerde an Petrus, fehr merkwürdig in der Auffaffung: Chriftus fteht im Schiff und fpricht von dort aus zu den am Ufer befindlichen Apofteln.

Ein immer freierer Dichtergeift weht uns aus den beiden in Kupferftich erfchienenen Werken an: «Acht Zeichnungen zur Parabel vom verlorenen Sohne» (geftochen von A. Petrak, Wien, Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft, 1869) und «Das Buch Ruth» (fieben Kompofitionen, geftochen von H. Merz. Leipzig, A. Dürr 1875, etwa 1872 gezeichnet). Diefes letztere Werk, von Merz weicher wiedergegeben, als es dem Charakter Führichs entfpricht, fchliefst fich getreuer an die biblifche Erzählung an und kann es, weil diefe felbft eine in fich abgefchloffene Dichtung ift. Auch hier fällt die treffliche Erzählerkunft Führichs auf, welche die wefentlichen Momente herauszugreifen und fprechend zu geftalten weifs. Zugleich aber verfteht er es, jede einzelne Scene zu einem Bilde für fich abzurunden und zur lieblichen Idylle umzudichten, fo dafs bei manchen Blättern die Scene fich zu einem ftimmungsvollen Stadtbilde geftaltet, in welchem auch die Nebenperfonen für das Ganze von Wichtigkeit find. Sehr fchöne Gegenfätze bilden Blatt drei und vier, jenes die raftlofe Arbeit auf dem Felde, diefes die friedliche Mittagsruhe als Hintergrund bietend; namentlich das letztere mit den Arbeitern unter dem weithinfchattenden Baume mitten auf dem fonnigen Felde, fowie ganz befonders das anmuthsvolle Bild, wie die auf der Tenne zu Füfsen des Boas fitzende Ruth in der Nacht von diefem erkannt wird, find äufserft wirkungsvoll auch in der Beleuchtung: dort die Kraft der Sonne, hier das milde Licht des Vollmonds, der die keufche Scene mit feinen kühlen Strahlen überftrömt. Das Titelblatt deutet die Stellung Ruths in der heiligen Gefchichte mit mancherlei finnvollen Bezügen an.

Ganz anders lag die Sache bei der «Parabel vom verlorenen Sohne». Diefe trägt im Evangelium lehrhaften Charakter und foll nur ein Symbol für einen Grundgedanken der Religion der Liebe im Gegenfatz zur Religion des Gefetzes fein und jenes Vorwiegen der Liebe hervorheben, das Führich fo gerne betonte. Er aber will nicht eine nackte Lehre ausfprechen, er will eine Dichtung geben,

die durch ihren menſchlich tiefen Charakter ergreift und nicht ins Lehrgedicht, in die der Fabel angehängte Moral abfällt. Er muſs aber auch die verlockende Stimme im Herzen des Jünglings verkörpern, zu einer ſichtbaren Macht umwandeln, an deren Einwirkung wir glauben und deren teufliſche Kraft der Verführung uns ſofort ſympathiſch für den Verführten ſtimmt. So giebt er dem Jüngling den Verführer zur Seite, der ihn ausbeuten will, ja, dem es vielleicht eine noch gröſsere Genugthuung iſt, den ſchwachen Jüngling überhaupt vom rechten Pfade abgebracht zu haben. Man braucht auf dem erſten Bilde nur die beiden wegreiten zu ſehen (S. 81), um zu erkennen, wie der, welcher die Hahnenfeder nicht umſonſt auf dem Hute trägt, Gewalt gewinnen muſste über die ſchwache Widerſtandskraft des jungen Mannes, in deſſen Ohren noch die Wehklagen der Mutter tönen und der mit einer Art dumpfer Entſchloſſenheit ſich dem fremden Willen ergiebt. Daſs er einen guten Kern hat, zeigen nicht nur der Jammer der Eltern, ſondern auch die Treue des nachſpringenden Hundes, der von dem nicht günſtigen, ob eines ſolchen Gemüthsausbruchs erzürnten Bruder herriſch am Hauſe zurückgehalten wird. Nun verlocken den Jüngling ſchöne Weiber, und wir belauſchen ihn bald bei einer bacchantiſchen Scene, die es uns begreifen läſst, wie er raſch, ſeiner Habe entblöſst, aus dem vorher nur allzu gaſtlichen Hauſe gewieſen wird: höhniſch nimmt der Verführer Abſchied — ſeine Aufgabe iſt erfüllt, und herzlich freuen ſich die jüdiſchen Wucherer des trefflichen Geſchäftes, das ſie gemacht haben. Nun geht das Elend an. Die Schuhe, die er noch trug, als er aus dem Hauſe gewieſen wurde, ſind längſt zerriſſen und verloren, die Kleider zerfetzt, der Hunger hat ſeinen Stolz bezwungen: in der Zeit der Hungersnoth, wo ſelbſt das gefallene Vieh ein beneideter Beſitz iſt, um den Menſch und Thier ſtreiten, wendet er ſich an den Reichen, der ihm den Poſten bei den Schweinen zuweiſt. Wie beneidet er die feiſten Thiere, die reichlich Nahrung erhalten — er muſs ſich mit dem Abfall begnügen, und als nun die reiche Ernte neue Fruchtbarkeit über das Land gebracht hat, da reift auch in ihm eine Frucht: voll tiefen Heimwehs und heiſseſter Sehnſucht ſchaut er nach dem väterlichen Hauſe; er lehnt an einem Stein, der oben in der Niſche das Bild der Schmerzensmutter, die Mutter der Barmherzigkeit, trägt. Da wagt er ſich wieder in das verſchmähte Haus, der Vater bewillkommnet ihn mit herzlicher Umarmung, die Mutter eilt aus dem Hauſe, der Hund ſpringt dem lange Vermiſsten freudig entgegen, und aus der Ferne zieht in das doppelt geſegnete Haus der Erntewagen fröhlich herein. So ſchlieſst das Gedicht mit dem reinen Tone der Verſöhnung: der miſsgünſtige Bruder zeigt ſich nicht mehr — ſtatt ſeiner erſcheint die liebevolle Mutter, um den wiedergefundenen Sohn ans Herz zu drücken. So meiſterhaft wie die Umgeſtaltung der Parabel zur Dichtung iſt, ſo bedeutend iſt auch die bildneriſche Geſtaltung. Dieſe Schärfe der Charakteriſtik, dieſe dramatiſche Gewalt, dieſe Deutlichkeit des Hergangs und des Fortſchritts findet ſich kaum in irgend einem der anderen Werke mit einer gleichen Sorgfalt der formalen Durchführung vereinigt. In erſter Linie gilt das freilich von den Originalzeichnungen, welche ein werthvoller Beſitz der Akademie der Künſte in Wien ſind. Indeſs ſind die Stiche von Petrak, wenn ſie auch nicht das Original erreichen, doch ſo gut, daſs ſie ungeſtörte Freude an dem köſtliſchen Werke geſtatten.

Je mehr fich bei Führich die Luft regte, feine Stoffe dichterifch frei zu geftalten, um fo mehr mufste auch die alte Neigung zu der dichterifchen Richtung in ihm erwachen, welcher feine Jugend und feine erften felbftändigen Werke angehört hatten. Jene holde Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, jene romantifche Poefie, die den Menfchen durch das Hereinziehen unfafsbarer, aber gläubig anerkannter höherer Kräfte mit ahnungsvollem Schauer zu beftricken trachtete, ergriff auch den alternden, aber noch jugendfrifch fühlenden Künftler aufs Neue, als ihn beim Anblick der Schwindfchen Melufine ein verwandter Ton tief berührte. Wenn er auch fofort empfand, dafs feine Welt nicht die in dem heidnifchen Volksglauben wurzelnde Märchenwelt fein könne, fo blieb doch die von Schwind gegebene Anregung nicht ohne Folgen. Unmittelbar äufserte fie fich in der Bilderfolge zur Legende des heiligen Wendelin; aber auch der «Arme Heinrich» (fieben Zeichnungen in Holz gefchnitten von K. Oertel, Leipzig, A. Dürr 1878) gehört hierher. In knapper Form ziehen die Hauptmomente der im Legendentone nacherzählten Dichtung Hartmanns von Aue an uns vorüber ergreifend durch die Kraft der Wahrheit und die Sicherheit, mit welcher das Wichtige getroffen wird. Dabei hat es Führich nicht verfäumt, den Hinweis auf den guten Ausgang in feiner finnigen Weife durchbrechen zu laffen. Wie der Ritter mit der Jungfrau von dannen zieht, die armen Eltern voll Verzweiflung nachklagen, da reitet das Paar an einer Betfäule vorüber, wo das Opfer Ifaaks dargeftellt ift: der zum Schlage erhobene Arm Abrahams wird zurückgehalten: fo wird auch diefes Opfer nicht angenommen werden. Und in der That, fo fchwer es dem Mägdelein auch wird, das Himmelreich durch ihre Aufopferung nicht erlangen zu können, fo fügt fie fich doch endlich und wird fchliefslich die Gemahlin des Ritters: das letzte Blatt zeigt uns die Vermählung.

Mit vollfter Hingebung an fein felbftgewähltes Thema fchuf Führich, während eines Landaufenthaltes 1870, ohne andre Hilfe, als die feines erftaunlichen Formgedächtniffes, in dreizehn Zeichnungen «Die Legende des heiligen Wendelin», welche fpäter von der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft in Wien in fehr guten Facfimile-Heliogravüren veröffentlicht worden find. Die Originalzeichnungen befinden fich im Befitze der Familie. Auch hier paart fich die Kunft der Erzählung mit der Tiefe der Empfindung, fo auf dem erften Blatte, wo der fchottifche Königsfohn, von heifser Sehnfucht ergriffen feinem Erlöfer zu dienen, in Betrachtung vertieft ift, oder auf dem fünften Blatte, wo dem einfam feine Heerde weidenden die Bilder der Heimath auffteigen, wie die Eltern die Flucht entdecken, wie fie ihn um Heimkehr anflehen, ihm endlich eine liebliche Braut zeigen — Alles umfonft, er wehrt die Bilder ab und hält die gelobte Treue. Da bleibt denn auch das Wunder nicht aus, das ihn vor der Verleumdung rettet und wieder in feine geliebte, felbfterbaute Einfiedelei führt, von der er zur Leitung des Klofters Loley berufen wird. Und wiederum ein Wunder führt ihn nach feinem Tode in diefelbe Einfiedelei zurück, wo allein er begraben fein will und wo über feinem Grabe eine Kirche erbaut wird: hier findet das Wunder feine bleibende Stätte. Wie einfach Führich die Probleme zu löfen verfteht, zeigt befonders das achte Blatt. Der Ritter und feine Gemahlin haben ihn die Heerde in allzugrofser Entfernung weiden gefunden. Er hat erklärt, er werde

zur rechten Zeit zu Hause sein. Nun soll uns gesagt werden, dass er, seine Heerde langsam treibend, weit hinter den Davonreitenden zurück ist. Da zeigt ihn der Künstler vom Rücken, wie er seine Heerde in die Tiefe vorwärts treibt. Im Mittelgrund erkennt man das Ritterpaar hoch zu Ross, in derselben Richtung im Hintergrunde thront das Schloss in den Bergen, das gemeinsame Ziel: nun ist es sofort klar, wie viel weiter der Weg des Hirten ist, den er noch zu machen hat, als der der Reiter — um so grösser ist aber auch das Wunder, wenn er nun dennoch früher dort ist, als seine Herrschaft auf den flüchtigen Rossen. Im Einzelnen, namentlich in den Konturen, zeigt sich wohl, dass die Hand nicht mehr ganz so willig wie früher dem greisen Künstler folgt — die Erfindung zeigt nichts



Führich: Parabel vom verlorenen Sohne. Erstes Blatt. (Nach dem Stich von Petrak.)

von einer Abnahme der schöpferischen Kraft. Die Absicht des Künstlers ging ursprünglich dahin, die Konturen für eine Aquarellausführung durchzuarbeiten: das Bewusstsein, dass die Hand für die Führung des weichen Pinsels nicht mehr sicher genug sei, hielt ihn indess von der Ausführung dieses Planes zurück. (Vgl. über die Entstehung die Vorrede des Sohnes, Lukas von Führich, in der Heliogravüreausgabe, wo auch die Nachbildung eines sehr frühen Aquarells, die Andacht des heiligen Isidor mit dem inzwischen seinen Pflug führenden Engel, gegeben ist.)

Im Nachlasse fanden sich noch zwei Cykluswerke, von denen das eine bereits veröffentlicht ist: «Das Leben Mariens» (28 Konturzeichnungen, Lichtdruck, Einsiedeln, Gebrüder Benziger, 1882). Gerade das Marienleben bot Führich eine

unerſchöpfliche Quelle immer neuer Geſtaltungen. Sein Sinn für die Beobachtung des wirklichen Lebens mit den tauſend kleinen Zügen, an welchen die Beziehung von Mutter und Kind ſo reich iſt, konnte ſich darin ebenſo offenbaren, wie ſeine Freude an der idylliſchen Seite der Heilslegende. So vollzieht ſich auch hier die Geſchichte von der Trauer Joachims und Annas bis zur Krönung der Maria als Himmelskönigin. Leider waren die Originalzeichnungen ſo zart, daſs ſie behufs der Wiedergabe im Lichtdruck überfahren werden muſsten; ſo geſchickt das auch geſchehen iſt, es läſst ſich doch nicht verkennen, daſs eine gewiſſe Härte in die Linienführung gekommen iſt, die Führich fremd iſt. Ein zweiter Cyklus «Aus dem Leben» iſt in den Beſitz von A. Dürr übergegangen und harrt noch der Veröffentlichung. Nach einem in der «Deutſchen Jugend», 1885, Heft 5, in Zinkographie wiedergegebenen Blatte verſpricht gerade dieſer Cyklus eine werthvolle Bereicherung für die Charakteriſtik des Künſtlers. Führich ſcheint ſich hier mit voller Unbefangenheit der Freude an den täglichen Erſcheinungen des Lebens hingegeben zu haben, aber, wie ſchon das eine Blatt zeigt, nicht im Sinne des modernen Realismus, ſondern ſo, daſs das Gemüth zu ſeinem Rechte kommt und volle Befriedigung findet.

Es wäre vergebliche Mühe, hier die Aufzählung der in reicher Fülle vorhandenen Zeichnungen anſchlieſsen zu wollen: ſie ſind theils durch Stiche vervielfältigt, theils in öffentlichen Sammlungen und in den Mappen von Liebhabern zerſtreut. Wohl aber mag, um den Umfang von Führichs Denken und Fühlen anzudeuten, hier noch auf einige wenige hingewieſen werden. Aus dem Kreiſe religiöſer Anſchauung ſei die von Becker lithographirte «Menſchwerdung Chriſti» (etwa 1845) erwähnt. Im oberen Theile ſitzen Gott Vater und Gott heiliger Geiſt: auch dieſer in menſchlicher Geſtalt. Gott Sohn iſt aufgeſtanden, der Vater nimmt ihm den Königsmantel ab und der heilige Geiſt reicht ihm die prieſterliche Stola; er ſelbſt legt Scepter und Krone nieder und greift nach dem Kreuze und der Dornenkrone. In der unteren Hälfte erſcheint er als Kind in der Krippe, und drauſsen auf dem Felde erhalten die Hirten die Verkündigung: dadurch vermag der Künſtler nicht nur den Fortgang des Ereigniſſes, ſondern auch deſſen Gröſse und Bedeutung klar vor Augen zu führen. So ſelbſtändig er ſich im Ganzen hält, bleibt er doch hie und da von der Berührung mit ſeinen Zeitgenoſſen nicht ausgeſchloſſen. In einem Oelgemälde von 1837 (lithographirt von Fr. Hanfſtaengl) zahlt er mit den «Trauernden Juden vor Babylon» der Düſſeldorfer Richtung ſeinen Tribut, wenn ihn auch ſeine Kraft davor bewahrt, ſie ſo ganz ergeben und thatunkräftig trauern zu laſſen, wie Bendemann; und umgekehrt zeigt ſein «Urtheil Salomonis» (geſtochen von Fr. Stöber etwa 1849), eine in dieſer Zeit beſonders auffällige Verwandtſchaft mit Cornelius. Doch ſind das nur vereinzelte Erſcheinungen, die freilich bei dem ſchon gereiften Künſtler merkwürdig ſind und darum zum Geſammtbilde gehören. Ganz er ſelbſt iſt er in dem entfeſſelten Sturme der Makkabäerſchlacht, einer Bleiſtiftzeichnung von etwa 1842 (No. 36: Makkabäer II, 10, 29 ff.) mit der Heroengeſtalt des Makkabaeus und den klaſſiſch-ſchönen «herrlichen Männern zu Pferde». Im Gegenſatze dazu ſei die wundervolle Zeichnung «Weiſſagung vor dem Einzuge Chriſti in Jeruſalem über das Schickſal der Stadt» erwähnt: dunkle Wolken mit zuckendem Blitze lagern

über der Stadt und laſſen uns den Inhalt der Weiſſagung ahnen, der tiefes Wehe in den Ausdruck Chriſti bringt; von ſeinen Jüngern verſteht ihn ganz nur der jugendſchöne Johannes, während in dem kraftvollen Mannesantlitz Petri wohl die aufdämmernde Ahnung ſich ausſpricht, die anderen Jünger aber die Bedeutung der Sache doch nicht recht erfaſſen. Links öffnet ſich eine Lichtung, aus deren Tiefe die Eſelin mit dem Füllen herbeigeführt wird (N. 166). Eine andere Zeichnung zeigt eine groſs und hoheitsvoll aufgefaſste Madonna mit dem Kinde auf dem Throne: es fällt der ſtrenge Zug ihres Geſichtes auf; aber ſie ſchaut auf die Paſſionsblume in ihrer Hand, die ihr das Geſchick des Kindes vor die Seele ruft, das jetzt fröhlich auf ihrem Schoſse ſteht und opferbereit aufſchaut. Links ſteht Paulus, hinter ihm in der Landſchaft erſcheint das Koloſſeum, rechts Petrus, hinter ihm die Peterskirche — die beiden Apoſtel groſsartige Charakterköpfe. Ferner die Kartons für Glasfenſter im Stephansdom in Wien (No. 189—192) und St. Epvre in Nancy (No. 190: eine heilige Eliſabeth von höchſtem Adel der Erſcheinung). Dann führt uns der Wiederaufbau der Stadt und des Tempels unter Nehemias (von Petrak geſtochen) wieder in die Fülle der Kraft und der Spannung, Franziskus unter den Thieren (photographirt, etwa 1840) in den beſeligenden Frieden der ſonſt kampferfüllten Natur. Daneben eröffnet ſich uns die Freude an der Romantik wieder in der Scene aus Makbeth, wie ihm bei den Hexen Banko mit ſeinen Nachkommen erſcheint (No. 43), eine getuſchte Skizze, deren ausgeführte Zeichnung im Beſitze der Königin von England ſich befindet, oder in der «Wilden Jagd», einer Bleiſtiftkonturzeichnung von 1871 (No. 165): Führich hatte den Gegenſtand in einer ihn anwidernden Weiſe behandelt geſehen; da entwarf er dieſe Skizze, welche uns die wilde Jagd durch die Luft ſauſend zeigt, während unten auf der Erde Jäger und Eremit ſich ängſtlich ducken. Hier iſt ein Sturm und eine Leidenſchaft, eine drangvolle Bewegung, die neben ſo vielen idylliſchen Werken Zeugniſs von einer umfaſſenden Geſtaltungskraft ſeltenſter Art ablegt. Und dann wieder der Zweifler Fauſt in der Oſternacht, der eben die Phiole anſetzen will (1874; No. 175), und neben all dieſem eine Verherrlichung Mozarts (etwa 1840; lithographirt von E. Schuler), die uns den Meiſter von einer Muſe bekränzt zeigt: über ihm ſpielt die zu Engeln aufſchauende hl. Cäcilie die Orgel, links hinten ertönt zu einem Leichenzuge das Requiem, rechts die heitere geſellige Muſik bei fröhlichen Menſchen. Die an dem oberen Theile Vorhänge zurückſchlagenden Engel verdrängen damit die Geſtalten der früheren Oper; den Rahmen bildet unten ein Amorettenorcheſter voll Schwindſchen Humors, rechts die Hölle, in welche Don Juan gezerrt wird; über ihm Papageno und ſein Weibchen, dann Tamino und Pamina vor Saraſtro, dahinter die ſternflammende Königin der Nacht; links über einer verlockenden Sirene entführt Belmont die Conſtanze, darüber Figaro und Suſanne — eine Kompoſition, die zeigt, wie wenig Führich dem Leben entfremdet war.

Das letzte Werk, das er fertigte, eine nach ſeinem Tode von der Nationalgalerie in Berlin angekaufte Zeichnung, faſst gleichſam noch einmal die Grundgeſinnung ſeines Lebens zuſammen: Noah, eine mächtige Prophetengeſtalt, warnt die Spötter, welche ihn beim Bau der Arche verlachen. Da tritt der ganze Gegenſatz des ernſten, auf ſeine Beziehung zu Gott bedachten Mannes zu

11*

der leichtfertigen Gefellfchaft der Menfchen hervor, die es fich wohl fein laffen und im Vollgenuffe des Augenblickes, der ihnen Tanz und Liebe, Luftigkeit und Ausgelaffenheit bietet, nicht an die Zukunft denken, fondern diejenigen verhöhnen, deren Blick weiter hinausfieht. So laffen fich die meifterhaft dargeftellten Weltkinder nicht durch das in der Ferne auffteigende Unwetter ftören. Charakteriftifch ift die Unterfchrift: «Vorfündfluthliche Optimiften». Am Schluffe feines Lebens fteht diefe Zeichnung gleichfam als Symbol für den Geift da, aus dem heraus Führich fein künftlerifches Schaffen betrachtet und betrieben hat.

So geftaltet fich das Bild feiner Wirkfamkeit zu einem reichen und vielfeitigen; der Ton, den er anfchlägt, ift bald heiter und idyllifch, bald pathetifch und voll handelnden Lebens, bald einfach und grofs. Ueberall bricht eine ganze und grofse Natur, eine entfchiedene Perfönlichkeit mit der Energie und dem Muth eigner Auffaffung hindurch, die eben deswegen nicht auf allen Seiten Zuftimmung finden kann: aber Achtung wird auch die abweichende Ueberzeugung fich erringen. Ueber allem Streite der Parteien fteht die künftlerifche Kraft der Geftaltung und der reine und hohe Schönheitsfinn des trefflichen, nur von Wenigen feinem vollen Werthe nach gefchätzten Meifters!

Diefelbe mehr private Stellung, wie fie Overbeck und Führich ftets eingenommen haben, wird nun auch den drei Kampfgenoffen zu Theil, nachdem fie von den Stellungen zurückgetreten waren, auf denen fie eine reformatorifche Wirkung auszuüben gehofft hatten. Am meiften möchte dies bei Veit eingetreten fein, welcher nach feinem Rücktritt von der Leitung des Städel'fchen Inftituts in Frankfurt felbft fein Privatatelier auffchlug und hier noch zehn Jahre arbeitete, getragen von der Gunft eines mafsgebenden Theiles der Bürgerfchaft. Endlich entfchlofs er fich 1853 einem Rufe nach Mainz zu folgen und dort an die Spitze der Gemäldegalerie als Direktor zu treten. Hierdurch wurde feine künftlerifche Stellung kaum geändert. Abfeits von der grofsen Bewegung des künftlerifchen Lebens und ganz von der kirchlichen Atmofphäre eingefchloffen, konnte er keine mafsgebende Bedeutung mehr gewinnen. Ja felbft als man in Frankfurt zu bedauern anfing, eine Perfönlichkeit entbehren zu müffen, die es fo vortrefflich verftanden hatte, der jüngeren Generation vorzuleuchten, als die inzwifchen aus anderen Männern zufammengefetzte Adminiftration des Städel'fchen Inftituts dem Künftler entgegen kam, um ihn zur Rückkehr zu bewegen (Ende der fechziger Jahre), da wollte fich doch nicht die rechte Form finden, welche dem empfindlichen Zartgefühle Veits entfprochen hätte: eine Rehabilitirung in die frühere mafsgebende Stellung widerfprach doch zu fehr der inzwifchen eingetretenen und zur Herrfchaft gekommenen Richtung in der Malerei und in dem Publikum. So blieb Veit bis zum Schluffe feines Lebens in Mainz, wenn er fich auch in der ihn als ihren Patriarchen verehrenden, von ihm häufig befuchten und empfangenen Frankfurter Künftlerfchaft allein fo recht heimifch fühlte. Er ftarb am 13. Dezember 1877.

Für fein Wirken in diefer letzten Epoche find zwei Momente von entfcheidender Bedeutung. In Mainz erhielt er den Auftrag, im Dome die unter den Fenftern des Mittelfchiffes befindlichen Nifchen mit Bildern auszufchmücken.

So wurde ihm am Ende ſeiner Laufbahn die Genugthuung, ein groſses cykliſches Werk zu ſchaffen, in dem er hoffen durfte die ganze Kraft ſeines Wirkens zuſammenfaſſen zu können. Er entwarf die Kartons: die Bilder ſelbſt wurden von ſeinem Schwiegerſohn Joſeph Settegaſt in Verbindung mit Auguſtin Leſinsky und Karl Herrmann ausgeführt. Der Cyklus umfaſst in zwanzig Bildern die ganze heilige Geſchichte, nicht ohne ſpecifiſch-katholiſche Motive hereinzuziehen, wie das legendariſche Arbeiten Jeſu in der Werkſtatt Joſephs. Während Veit ſonſt durchweg mit Vorliebe und beſonderer Begabung das lyriſche Element des ſtillen Daſeins ergriffen hatte, ſollte er hier die Kraft dramatiſchen Geſchehens geſtalten. Es war ihm daher nicht möglich, ſeinem Gegenſtande ſo gerecht zu werden, wie es die Natur der Sache verlangt hätte. Fehlt dem Werke nun auch der groſse, mächtig ergreifende Zug, wie ihn ein Cornelius ihm aufzuprägen verſtanden hätte, ſo zeigt es doch den Meiſter, der es vermag, auch das nicht unbedingt ſeiner Natur Zuſagende zu beherrſchen. Für die Wirkung iſt der Platz der Bilder in bedeutender Höhe bei verhältniſsmäſsig geringer Breite des Mittelſchiffes ſehr ungünſtig, da kaum ein geeigneter Standpunkt für die einzelnen Bilder, noch viel weniger aber für die Geſammtwirkung gewonnen werden kann. Auch lieſs der durch die Architektur gegebene Raum eine Gröſsenentwickelung, wie ſie für ſolche Höhe nothwendig geweſen wäre, nicht zu. So macht dies Werk nicht den Eindruck, den man erwartet; ſeine Bedeutung für die hohe Kraft des greiſen Künſtlers, der es unternehmen konnte, noch ein ſolches Werk zu ſchaffen, geht ihm darum nicht verloren.

Das zweite Moment iſt die eigenthümliche Richtung, welche Veit in der Behandlung des Kolorits nimmt. In der erſten Zeit bleibt er noch ſeiner früheren Art getreu, wie es die im Beſitze des Herrn M. Gontard in Frankfurt befindliche Ausſetzung Moſes', die dem Kunſtverein daſelbſt gehörige Taufe Chriſti und die Ruhe auf der Flucht (im Städel'ſchen Inſtitute) zeigen. Bald aber iſt er beſtrebt, der neuen Richtung ſich anzubequemen und ſucht ein lebhafteres und duftigeres Kolorit zu gewinnen, welches die Leuchtkraft der Oelfarbe und die Zartheit der Uebergänge der Töne mehr benutzte. Es zeigt dies ſchon die urſprünglich für den Dom in Frankfurt gemalte, jetzt im Chor der Liebfrauenkirche befindliche groſse Himmelfahrt der Maria aus dem Jahre 1846. Um das Grab ſind die Apoſtel gruppirt, aber ſo, daſs nur der ſitzende Thomas in die Betrachtung des Gürtels vertieſt und der begeiſtert auf die entſchwebende Geſtalt hindeutende Petrus in kräftigem Tone den Vordergrund links und rechts einnehmen: die anderen Apoſtel treten im Mittelgrund faſt wie verſchleiert gegen dieſe zurück. Maria ſchwebt aufwärts, von zwei krönenden Engeln empfangen. Die den geöffneten Himmel umſäumenden Wolken ſind von Cherubim umgeben. Alles iſt in einen zarten Duft getaucht, der den früher ſo entſchieden geſuchten ſcharfen Kontur verwiſcht und mildere Farbenübergänge erzeugen ſoll. Allein es geht die frühere Energie verloren, ohne daſs die gewünſchte Zartheit gewonnen würde. Offenbar fehlt dem Künſtler die Kraft, in dieſer Spätzeit die neuere Richtung ſo ſich anzueignen, daſs ſie ihm nicht doch etwas Fremdartiges geblieben wäre. Deshalb machen dieſe Bilder nicht mehr den einheitlichen Eindruck der früheren: dem Wollen entſpricht das Können nicht. Zu ihnen gehört das im Auftrag des

Städel'fchen Inftitutes, jedoch fchon in Mainz entftandene Werk (1868): Maria ftimmt bei der ftaunend und tief ergriffen zuhörenden Elifabeth ihren Lobgefang an; ferner eine Madonna mit dem fchlafenden Kinde auf Stift Neuburg und eine Madonna, die das Kind laufen lehrt, im Befitze des Herrn Jean Noe du Fay in Frankfurt. Vielleicht nur ein einziges Mal ift der Künftler in diefer neuen Art ganz erfolgreich gewefen: es war in feinem letzten Werke, einem Selbftporträt, welches einen merkwürdigen Gegenfatz bildet zu feinem in Rom gemachten Jugendbildniffe: hier weift er mit leicht erhobenem Arm auf eine in der fernen Landfchaft vorüberziehende Proceffion hin, um das zu zeigen, was allein Heil bringen kann; dort erfcheint er allein und wie mit brechender Kraft leife geneigten Hauptes. Aber aus dem greifen Antlitz leuchtet das fchöne fcharfe Auge hervor, als könnte es nicht aufhören, die Welt zu erfaffen. Beide Bilder find von Eiffenhardt radirt und den beiden Bänden des Briefwechfels feiner Mutter Dorothea von Schlegel mit ihren Söhnen beigegeben worden. Nach der Radirung des Jugendbildes ift unfer Holzfchnitt, Abtheilung VII, S. 44, angefertigt, der jedoch nur die Büfte giebt.

So kehrt fchliefslich das Wirken diefes Meifters zu der Quelle zurück, von welcher er feinen Ausgang genommen hat: in feiner religiöfen Richtung liegt es begründet; auf ihr baut es fich auch da auf, wo es fich äufserlich von ihr zu entfernen fcheint. Sie ift es, aus welcher es die Kraft gewinnt in Widerftreit mit der herrfchenden Richtung in der Kunft zu treten, und fie ift es, welche fofort das Uebergewicht gewinnt, als der Künftler, von der Mitwelt nicht in feinen Kämpfen unterftützt, allein feinen perfönlichen Wünfchen entfprechend fchaffen kann. Diefe decken fich aber nicht, wie er es gehofft hatte, mit der herrfchenden Stimmung, fondern mit der einer einzelnen Ueberzeugungsrichtung, um nicht zu fagen Partei: indem er in enge Verbindung mit ihr tritt und damit feften Boden für feine Schöpfungen gewinnt, giebt er zugleich die univerfelle Stellung auf, die er für die von ihm vertretene Kunftauffaffung beanfprucht hatte. Es ift derfelbe Weg, welchen auch Schnorr und Cornelius, dem Charakter der Zeitentwickelung gemäfs, gehen müffen, wenn auch die Form, in welcher es gefchieht, der Grundanlage der Männer entfprechend, eine andere ift. Veit kommt aus dem vorherrfchend proteftantifchen Frankfurt in das Centrum des katholifchen Deutfchlands, Schnorr bringt im proteftantifchen Sachfen nicht minder entfchieden feine proteftantifche Ueberzeugung zum Ausdruck, Cornelius wirkt als Künftler auf dem Boden des nicht confeffionell fpecialifirten Chriftenthums — bei allen Dreien aber erfcheint gleichmäfsig mit dem Zurücktreten von den einflufsreichen Stellungen und dem Uebergang in eine mehr private Wirkfamkeit das religiöfe Element als das ihrer innerften Natur am meiften entfprechende und erfüllt den Reft ihrer Thätigkeit.

Schnorr trennte fich nur fchwer von München, wo er mit feiner Familie feft eingewurzelt war. Aber aufser dem ihm in Dresden zu Theil gewordenen freundlichen Entgegenkommen tröftete ihn über feinen Weggang die Beobachtung der immer mehr zur Herrfchaft kommenden neuen Richtung in München. Er

hatte die beſte Gelegenheit, dies zu beobachten, da er zur Vollendung der Nibelungenſäle in den erſten Jahren die Sommermonate in München zubrachte, bis ihn eine ſchwere Augenkrankheit, die ihn das eine Auge koſtete, zwang, die Ausführung im Groſsen erſt Jäger und dann H. Barth zu überlaſſen. Noch von der Krankheit niedergehalten, wurde er von der Sorge um die ihm anvertraute Galerie tief ergriffen: die Revolutionskämpfe brachten ſie in groſse Gefahr. Er ſelbſt erzählt: «Mit entſetzlicher Angſt erblickte ich aus meiner ſehr entfernt gelegenen Wohnung die ungeheure Flammen- und Rauchſäule, welche durch den Brand des Opernhauſes verurſacht wurde, deren Entſtehen unter den damaligen Verhältniſſen, bei vollkommener Abſperrung der verſchiedenen Stadttheile durch unzählige Barrikaden, nicht ſobald genau zu ermitteln und deren Umſichgreifen noch weniger zu berechnen war.» Er fand denn auch in der That 83 Gemälde verletzt, von denen indeſſen nur die Madonna von Murillo ein Werk von hervorragendem Werthe war. Neue Unruhen 1850 zwangen zum ſchleunigen Verpacken des gröſsten Theiles der Gemälde, bis 1851 wieder volle Sicherheit hergeſtellt war. Eine verantwortungsvolle und ſchwierige Aufgabe brachte ihm die Galerie, als die Gemälde in den neuen Bau übergeführt werden ſollten. Nach dem Tode ſeines Vorſtandes Dr. Schulz fiel die ganze Arbeit ihm zu. Am 25. September 1855, «am Tage der Jubelfeier des vor 300 Jahren zu Augsburg geſchloſſenen Religionsfriedens» war Alles vollendet und die neue Galerie wurde dem allgemeinen Beſuche geöffnet.

Inzwiſchen hatten mehrere Reiſen ihm zugleich künſtleriſche Anregung gegeben. Die eine war negativer Natur. Als er 1852 nach München kam, richtete ſich ſein Hauptaugenmerk auf Kaulbachs Darſtellungen der neueren Kunſtgeſchichte an der neuen Pinakothek. Es war die Entwicklung wiedergegeben, an welcher er ſelbſt einen weſentlichen Antheil genommen hatte: ſo fühlte er ſich «als berechtigter Zeuge gedrungen» eine öffentliche Erklärung darüber abzugeben und gegen dieſes Werk, «in welchem die ſittliche Grundlage unſerer deutſchen Kunſt ſo ſchmählich verhöhnt iſt» Proteſt zu erheben. Die Erklärung iſt durch die «Augsburger Allgemeine Zeitung» bekannt geworden. Eine poſitive Anregung hatte Schnorr auf ſeiner Reiſe nach England 1851 erfahren, wohin er, einer Einladung ſeines Freundes Bunſen folgend, ging: bei ihm verweilte er fünf Wochen als Gaſt- und Hausgenoſſe. Hier wurde er ermuthigt, das bereits in den erſten Jahren ſeines Aufenthaltes in Rom begonnene Bibelwerk wieder aufzunehmen. Als er nach ſeiner Rückkehr in Georg Wigand einen Verleger gefunden hatte, ſchritt er raſch zur Ausführung: 1860 lag «die Bibel in Bildern, 240 Darſtellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld» vollendet vor. Schnorr hat ſich über die von ihm befolgten Grundſätze in den beigegebenen «Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künſte Antheil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menſchen, nebſt einer Erklärung über Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe der Bibel in Bildern» ſelbſt ausgeſprochen. Er iſt von dieſem Berufe der Bildkunſt überzeugt und nimmt für ſie in der Erziehung und im kirchlichen Leben einen breiteren Platz ein, als ihr in Folge von mancherlei Miſsverſtändniſſen und Ausartungen jetzt gewährt wird. In der Auffaſſung ſchlieſst er ſich

an die grofsen italienifchen Meifter an. «Durch die grofse Einfachheit der Bekleidung, wie der Architektur und fonftigen Beiwerks haben fie ihrem biblifchen, namentlich den altteftamentlichen Darftellungen jenen urweltlichen, grofsartigen, allgemeinen und deshalb für alle Zeiten giltigen Charakter verliehen, der den Gegenftänden ebenfo angemeffen als den Forderungen der Schönheit entfprechend ift. Sie haben fich ferne gehalten von ängftlicher Beachtung archäologifcher Genauigkeiten, wenn diefe der künftlerifchen Behandlung widerftreben und den Eindruck des Bildes fchwächen. Sie haben fich der Einmifchung von ftörenden Elementen ihrer Zeit enthalten, welche der damaligen Gegenwart behagen konnten, aber vermöge des Gefchmackswechfels einer anderen Zeit als unftatthafte Wunderlichkeiten erfcheinen mögen. Endlich find fie bewahrt geblieben vor jener vernüchternden und ins Kleine individualisirenden Naturaliftik, welche mit Benutzung von Reifeftudien die Väter der Alten Welt zu Beduinen-Häuptlingen macht. Den Darftellungen der biblifchen Gefchichte mufste ihr grofser, urweltlicher und allgemeiner Zufchnitt erhalten bleiben. Die Darftellungen derfelben follen das Gepräge der Wahrheit an fich tragen, aber nicht zu gewöhnlichen Wirklichkeitsbildern und Illuftrationen hiftorifcher Romane umgefchaffen werden». Demfelben Geifte entfpricht es, wenn er der «ernften hiftorifchen Kunft, der es nicht um Täufchung und den Schein äufserlicher Wirklichkeit, wohl aber um den inneren Zufammenhang der Dinge zu thun ift», das Recht bewahrt in einer Darftellung Perfonen und Ereigniffe zu verbinden, die nach ihren inneren Beziehungen zufammengehören, wenn fie auch fonft nach Zeit und Raum getrennt find, alfo das Recht der fymbolifchen Auffaffungsweife. Mit diefen Forderungen tritt Schnorr in bewufsten Gegenfatz zu einer fich immer breiter machenden gleichzeitigen Richtung: es ift in künftlerifcher Beziehung ein Kampfeswerk, mit dem das ein ganzes Leben hindurch hochgehaltene Panier zum Siege geführt werden follte. Wenn nun dies auch nicht gelang und nicht gelingen konnte, da der naturgemäfse Gang der Entwicklung in feinem mächtigen Drange fich nicht von noch fo hohen und edlen Ueberzeugungen Einzelner aufhalten läfst, fo fteht dies Werk doch als ein höchft achtungswerthes Erzeugnifs einer folchen Ueberzeugung auch in künftlerifcher Beziehung da. Eine gleichmäfsig gelungene Durchführung ift bei einem Werke fo mannichfaltigen und felbft widerfpruchsvollen Charakters durch eine einzige Perfönlichkeit mit fich gleichbleibendem Charakter von vornherein ausgefchloffen. Es ift vielmehr felbftverftändlich, dafs die dem Künftler kongenialen Seiten beffer gelingen müffen, als die feiner Natur widerftrebenden. In Schnorrs Wefen liegt ein machtvoller Zug zum Handeln, zu ftürmifchem Heldenthume, der durch die ihm in Rom und München geftellten Aufgaben immer entfchiedener zur Herrfchaft gekommen war. So leiftet Schnorr hier Bedeutendes, wenn er feinen richtigen Helden findet, einen Mofes, einen Simfon, wenn Jakob mit dem Engel ringt, wenn Abimelech, wenn Eli fterben, wenn fich Judas erhängt. Aber jenes paffive Heldenthum, jenes Handeln durch Dulden, wie es in Chriftus fich verbindet, liegt aufserhalb feiner Sphäre, recht im Gegenfatz zu Overbeck, dem umgekehrt das thätige Handeln im Alten Teftamente ein fremdes Element geblieben ift. Diefe Alles erfüllende Leidenfchaft drängt fich bei Schnorr überall hervor; von ihr find befonders auch die

Nebenperfonen erfüllt, wie die Träger der Bundeslade bei der Eroberung von Jericho. Sie zeigt fich bei den Brüdern Jofephs, als diefer von ihnen erkannt wird: ein Vergleich mit Cornelius läfst den Unterfchied diefer leidenfchaftlichen Auffaffung von der bei aller Leidenfchaft doch eine Ruhe in der Bewegung, eine Bewältigung des vorübergehenden Momentes zur Erreichung bleibender Charakteriftik behauptenden Darftellung von Cornelius deutlich erkennen. Eine nicht zu unterfchätzende Seite find köftliche Landfchaften, die fich dennoch nicht vordrängen und dem Ereignifs feine volle Bedeutung laffen, ja es wirkungsvoll unterftützen (Mofes' Begräbnifs). Zuweilen aber bricht der idyllifche Charakter fo anmuthig und zart hervor, dafs kleine Meifterwerke entftehen. So befonders in den mit Recht berühmten Darftellungen des jungen Ehepaares: Tobias und fein bräutliches Weib ruhen liebevoll aneinandergefchmiegt unter der Obhut des Engels; der in dem Becken verkohlenden Fifchleber bedarf es zum Schutze nicht mehr: der Dampf zieht abfeits. Und wie trefflich wird gerade hier erzählt: links hinten ift fchon das Grab gegraben, rechts harren die Eltern fchmerzvoll der Entfcheidung, die ausgefchickte Magd erblickt aber das erfreuliche Schaufpiel des geretteten frommen Jünglings. Wie es bei folchen Idyllen Schnorr verftand, die Beobachtungen des alltäglichen Lebens zu benutzen, zeigt befonders fchön das Blatt 125: die Rückkehr aus der babylonifchen Gefangenfchaft. Als Schnorr über Nürnberg nach München reifte, um dort feine Stelle anzutreten und eine neue Heimath zu finden, kam er an einem Sonntag Morgen gegen 10 Uhr in ein kleines Städtchen. «Es mochte der Hauptgottesdienft beginnen: die Glocken läuteten, und die Bewohner zogen fchaarenweife nach der Kirche. Da fah ich einen kleinen Handwagen, von zwei prächtigen, frifchen Mädchen gezogen, auf welchem eine würdige, alte, blinde Frau fafs, in aufrechter Haltung, den Rofenkranz in den Händen. Mir fielen die Matrone und ihre Söhne ein, deren Loos von Solon dem Kröfus als das glücklichfte geprieſen wurde. Offenbar waren die Mädchen die Enkelinnen, welche die alte Grofsmutter nach der Kirche fuhren. Der Anblick war für mich ergreifend, und es erfüllte mich eine ftarke Empfindung davon, dafs ich ein gutes Land beträte in diefem mir bis jetzt unbekannt gebliebenen Theile meines herrlichen Gefammtvaterlandes, ein Land, in welchem ich eine neue Heimath finden und wo ich glücklich fein würde». Und hier, wo die Vertriebenen in die Heimath zurückkehren, da läfst er die Grofsmutter in aufrechter Haltung von zwei prächtigen, frifchen Mädchen auf dem Handwagen ziehen. In ihr Geficht aber legt er den Ausdruck der Empfindung, die ihn damals, etwa dreifsig Jahre vorher, bei diefem Anblick überkam, die Befeligung des Vaterlandsgefühls, der lange gefuchten und endlich gefundenen Heimath.

In diefer damals neu gefundenen und lange behaupteten Heimath befindet fich auch das Werk, das neben zwei für Glasfenfter der St. Paulskirche in London entworfenen (1866; 1868), in der Dresdener Galerie befindlichen farbigen Kartons die letzte grofse Arbeit des Künftlers ift, und mit dem er feine alte künftlerifche und religiöfe Ueberzeugung noch einmal mit aller Entfchiedenheit hervorkehrte: Luther auf dem Reichstag zu Worms. Dafs das Bild dem herrfchenden Gefchmacke, dem es vielleicht in der erftrebten Lichtwirkung fich etwas zu nähern fuchte,

nicht zufagte, darf nicht Wunder nehmen. Auch dies Werk hätte entweder eines der Bedeutung entfprechenden grofsen Formates oder eines der Phantafie freie Uebertragung geftattenden kleinen Formates bedurft: das Format von etwa $^3/_4$ Lebensgröfse ift ficherlich das ungeeignetfte — es macht den Eindruck des nicht könnenden Wollens. Anders ift es mit der Erfaffung des Gegenftandes. Luther, auf die ihm als ketzerifch vorgeworfenen Bücher deutend und mit der linken Hand zum Himmel weifend und betheuernd, dafs er diefe Ueberzeugung laut bekenne und nicht anders könne, bildet den Mittelpunkt. Seiner Entfchloffenheit und Feftigkeit gegenüber ift die Lethargie des Kaifers, welcher die deutfche Bewegung fo wenig wie die Sprache verftand, fcharf charakterifirt, ebenfo, vielleicht zu lebhaft, die Wirkung, welche Luthers kühne Worte auf die Kardinäle links, die Kurfürften rechts, die Bifchöfe, die Gelehrten, die Mönche im Mittelgrund, die Zuhörer auf der Galerie im Hintergrunde machen: die Bewegung der warnend oder drohend erhobenen Hände, die ftark hervortretenden Augen find fprechende Zeugen der auch hier vorherrfchenden Leidenfchaftlichkeit.

Das Bild ift 1869 gemalt; 1871 trat Schnorr von feiner Stellung zurück, genofs feine Ruhe jedoch nur kurze Zeit: er ftarb fchon 1872. Aufser feiner künftlerifchen Bedeutung hat er als «berechtigter Zeuge» diefer Kunftentwicklung auch kunfthiftorifche Bedeutung, welche in feinem reichen fchriftlichen Nachlaffe noch als ungehobener Schatz ruht: Schnorr verftand es trefflich, die Feder zu führen. Ein kleiner Theil, die römifche Zeit umfaffend, wird demnächft im Druck erfcheinen. Einen kurzen Auszug aus zwölf Briefen, welche Schnorr zur Erläuterung feiner italienifchen Landfchaftsbilder in hohem Alter fchrieb, hat Eduard Cichorius in der «Liebesfpende für die Kinderheilanftalt zu Dresden» (Einzige Nummer December 1884) gegeben: er erweckt den lebhaften Wunfch nach vollftändiger Mittheilung. Ebenda findet fich die Nachbildung einer intereffanten Jugendzeichnung von 1816: Ruhende Slovaken.

Am 22. April 1841 kam Cornelius in Berlin an. Schon die Eigenthümlichkeit feiner Stellung — er war Direktor ohne Amtsführung — fchlofs die Möglichkeit einer Schulbildung dort aus. Das war aber auch kaum mehr fein Ziel: der Gedanke, der ihn erfüllte, war die Ausführung feines grofsen religiöfen Epos. Andererfeits mochte ihm auch die künftlerifche fowohl wie die kunftliebende Welt kaum mit einem anderen Gefühle als mit dem des Refpekts entgegentreten: bei beiden war die Kunftrichtung eine fo verfchiedene, dafs man für eine unmittelbare Einwirkung nicht empfänglich war. Wohl aber erwartete man irgendwelche grofse Leiftung, welche die Hochachtung des Publikums und befonders das Vertrauen des Königs rechtfertigte. Diefer liefs jedoch mit dem entfcheidenden Auftrage warten und trug Cornelius zunächft nur die Ueberwachung bei der Ausführung der Schinkel'fchen Entwürfe für die Fresken in der Vorhalle des Mufeums auf. Inzwifchen arbeitete Cornelius an der Ausführung eines Auftrages vom Grafen Raczynski, machte eine Reife nach England, um eine grofse Bilderfolge für Fresko zu entwerfen, die wegen des Todes des Beftellers unterblieb,

und wurde fchliefslich von einer bedrohlichen Augenkrankheit befallen, von welcher er erft mit der Wende der Jahres befreit wurde. Das Jahr 1842 brachte ihm den erften gröfseren Auftrag des Königs, die Herftellung des «Glaubensfchildes», deffen bedeutfame Kompofition die durch die Länge der Zeit immer höher gefpannten Erwartungen doch nicht erfüllte: von dem Maler wollte man nicht Gezeichnetes, fondern Gemaltes fehen. Noch fchlimmer wurde es 1843. Konnte man dem «Glaubensfchild» die Anerkennung, eine bedeutende Kunftfchöpfung zu fein, nicht verweigern, fo entfprachen die bei Gelegenheit eines Hoffeftes entworfenen Skizzen für lebende Bilder, als fie Mitte des Jahres erfchienen, auch nicht den Erwartungen, die man an den grofsen Zeichner und Erfinder zu ftellen berechtigt war. Da kam endlich, gegen Schlufs des Jahres, die fo lang vermifste Malkunft des Meifters zum Vorfchein: das für Graf Raczynski feit über zwei Jahren begonnene Bild war fertig und wurde der allgemeinen Befichtigung zugänglich gemacht. Die Enttäufchung war eine allgemeine und innerhalb der damaligen Entwicklung kaum anders zu erwartende. Berlin war erfüllt von der neueren koloriftifchen und zugleich auf die weltliche Hiftorie und das Genre ausgehenden Malerei. Im Januar 1843 waren die grofsen Bilder von Gallait, die Abdankung Karls V., und von Bièfve, der Kompromifs der Adeligen von Breda, ausgeftellt und bewundert, Bièfve felbft perfönlich hochgefeiert worden, nach Cornelius' Auffaffung unter ungerechter Zurückfetzung der neuen deutfchen, d. h. der von ihm vertretenen deutfchen Malerei, wovon er auch kein Hehl machte (Förfter II, 216 ff.), und nun kam von ihm felbft ein Werk, das wir heute nicht mit gleicher Härte verwerfen werden, das aber doch auch uns die Erwartungen nicht zu erfüllen fcheint, die man an einen Meifter wie Cornelius zu ftellen berechtigt ift. Das urfprünglich im Zufammenhang des Cyklus der Ludwigskirche gedachte Werk, das erft durch diefen Zufammenhang feine volle Bedeutung erlangt, erfcheint hier aus diefem losgeriffen und zu einer Selbftändigkeit erhoben, die nur gerechtfertigt wäre, wenn es eine der Gröfse des Gedankens entfprechende machtvolle Erfcheinung darböte. Dies ift unglücklicherweife nicht der Fall. Das für etwa doppelte Lebensgröfse der Perfonen gedachte Bild läfst diefe nur in $^2/_3$ Lebensgröfse fehen. Verhängnifsvoll für das Bild wird dies aber offenbar durch den Charakter der Ausführung. Beim Oelbild haben wir die Empfindung, die Ausführung als die endgiltige vorauszufetzen, wie fie fich der Künftler gedacht hat. Was uns als Oelfkizze, als Zeichnung, als Stich trotz dem kleinen Format grofs gedacht erfcheinen kann, indem unfere Phantafie bereitwillig die Andeutung aufnimmt und fich von ihr zu der der Gröfse der Auffaffung entfprechenden Grofsartigkeit der Durchführung fortreifsen läfst, verfagt, fobald fie dem ihr fertig entgegentretenden Werke den Vorwurf eines dem Wollen nicht entfprechenden Könnens machen mufs. Das Bild hätte nie anders als in der Skizze oder grofs in Fresko behandelt werden dürfen: die gewählte Ausführung war ein Unrecht, das der Künftler fich und feinem Werke angethan hat. Cornelius wollte es in der That auch gröfser ausführen, und Förfter hatte dem Grafen eine gröfsere Ausführung vorgefchlagen; als diefer nicht darauf einging, hätte Cornelius feinerfeits die Ausführung verfagen müffen. Diefem Grundfehler gegenüber, der wohl gefühlt aber nicht erkannt wurde, erfcheinen

die der Malerei als ſolcher gemachten Vorwürfe weit weniger gerechtfertigt. Ein groſser Oelmaler iſt Cornelius nie geweſen. Die von ihm herrührenden, in ſeine frühere Zeit fallenden Porträts (vgl. Riegel, Verzeichniſs der Werke in ſeinem «Cornelius», ſowie die Ergänzungen in ſeinem «Peter Cornelius, Feſtſchrift»), bewegen ſich noch ganz im alten Geleiſe der akademiſchen Kunſt. Cornelius hat offenbar in ſeiner früheren Zeit die von ihm ſpäter ſo ſehr verpönten Lichteffekte beſonders eifrig erſtrebt. Dies beweiſt das auſſchwebende Kind, früher im Beſitze des H. F. Scheidt in Emmerich, jetzt in der Galerie zu Düſſeldorf aus dem Jahre 1809. Es ſtellt ein früh verſtorbenes Schweſterchen des früheren Beſitzers dar, «wie es verklärt zur lichten Heimath emporſchwebt, die dunkle Erde unter ſich zurücklaſſend» (Brief von Cornelius, in welchem er ſeine Autorſchaft bezeugt: in Düſſeldorf unter Glas und Rahmen, abgedruckt bei Riegel, Feſtſchrift S. 306). Noch deutlicher tritt dieſe Richtung hervor in dem angefangen nach Rom mitgebrachten und nie beendigten Gemälde, das ſich nach mancherlei Wanderungen jetzt endlich ſicher in Düſſeldorf befindet: die klugen und die thörichten Jungfrauen. Der Grund, daſs es nicht fertig wurde, liegt in der veränderten Kunſtanſchauung von Cornelius: das in dem Bilde erſtrebte Raffinement der verſchiedenartigſten Beleuchtung widerſprach ſeiner neuen Richtung. Von links her tritt aus der von Petrus geöffneten Himmelsthür an der Spitze der himmliſchen Bewohner der blonde Chriſtus in weiſsem Gewande mit geöffneten Armen. Vor ihm knieen zwei Jungfrauen, von welchem die eine von einem Engel liebevoll umfaſst und auf Chriſtus hingewieſen wird; das Lämpchen der anderen ſteht zwiſchen ihr und Chriſtus. Hinter den Beiden ſtehen die drei anderen mit den Lämpchen in der Hand: die eine hält die Hand vor das Licht, das durch die Finger ſchimmert, rings um die Hand hervorbricht und, von ihr reflektirt, auf das Geſicht des Mädchens fällt. Rechts im Mittelgrunde ſteht das Haus des Krämers mit erleuchteten Fenſtern. Vor der Freitreppe ſtehen drei von den thörichten Jungfrauen, die eine hat ein noch glimmendes Licht, das ſeinen Schimmer auf ſie ſelbſt und ihre nächſte Gefährtin, beſonders deren nackten Arm wirft. Weiter rückwärts kniet noch ein Mädchen, eine fünfte ſchläft. Den Hintergrund bildet eine Landſchaft, über welcher der zunehmende Mond ſteht. So wirken die aus der Himmelsthür brechende Glorie, weiſs im Centrum, mit züngelnden rothen Lichtern nach auſsen, und bläulichem Rande, die noch brennenden Lampen, ſowie die verglimmenden, das Licht in den Fenſtern, das Mondlicht — es iſt kein Wunder, daſs ſich Cornelius von dem Bilde wegwandte und es bei ſeinem Fortgang aus Rom dort zurückließs. In die Epoche ſeiner neueren Richtung fallen nur wenige Oelbilder; auſser der ſchon erwähnten Madonna in Frankfurt (VII, S. 11), die wohl als erſter Schritt auf der Bahn der Selbſtändigkeit betrachtet werden darf, gehört beſonders das kleine Bild «die Flucht nach Aegypten» in der Galerie Schack (Nr. 1) hierher, auf welchem Koch die Landſchaft gemalt hat — ein Werk, das einen entſcheidenden Schritt in ſeiner Entwickelung bezeichnete, hat er in dieſer Technik nicht geſchaffen. Und nun wendet er ſich nach langer Zeit zu ihr zurück — da iſt es wohl natürlich, daſs er keine Triumphe in ihr feiern konnte, zumal in einem Augenblick, der für ein ſolches Auftreten ganz beſonders ungünſtig war. Man muſs ſich alſo auch hier an die Kompoſition

halten, um dem Künftler gerecht zu werden. Diefe entbehrt der Gröfse durchaus nicht. Die Art, wie Chriftus in der Glorie erfcheint, wie in Kreisform die Vertreter der vor Chrifti Erfcheinung auf Erden Geftorbenen und trotzdem der Erlöfung Gewürdigten um ihn gruppirt find, wie abfeits rechts und links je eine Sondergruppe die Kompofition abfchliefst, ift im beften Sinne des Wortes ftilvoll gedacht. Dabei weift die Erfindung belebende Mannigfaltigkeit auf: je nachdem das Bewufstfein dem Einzelnen den Anfpruch auf Befreiung (z. B. des David) oder die Empfindung des Ueberwiegens der Gnade (z. B. neben David Salomo) nahe legt, wechfelt der Ausdruck, der noch dadurch bereichert wird, dafs die unten befindlichen Perfonen, wie der in tiefes Sinnen getauchte Jeremias, die Makkabäifche Mutter mit den Kindern, von dem Erfcheinen des Erlöfers noch nichts merken. Unmittelbar neben Chriftus find einerfeits Adam und Eva, andererfeits Jofeph und Johannes der Täufer, die erften Menfchen des Alten und die erften Gläubigen des Neuen Bundes. Die Farben werden nach vorn und der Mitte zu leuchtender; nach alterthümlicher Weife verändern fie fich im Lichte, z. B. das rothe Kleid der Makkabäifchen Mutter wird grün. Später hat Cornelius nur noch zweimal ein Oelbild gefchaffen: er hat eine der Seligpreifungen für den Grafen Raczynski gemalt (1851), und war damit fo zufrieden, dafs er glaubte, wenn er fortführe in Oel zu malen, fich dem von ihm für recht erachteten Ziele «auch darin» zu nähern; und endlich 1859 für die Wagner'fche Galerie eine früher (1855) für das «Rheinlandsalbum» des Prinzen von Preufsen gefchaffene Kompofition «Hagen verfenkt den Nibelungenfchatz in den Rhein» (jetzt in der Nationalgalerie Nr. 56). Als Cornelius wie Overbeck (S. 44) von der Akademie zu Antwerpen, deren membre fondateur er feit 1852 war, aufgefordert wurde, ein Werk dorthin zu geben, bietet er, nachdem er auf die erfte Anfrage vom 4. Juni 1859 nicht geantwortet hatte, auf eine zweite Anfrage vom 4. Februar 1860 endlich am 9. März den Karton zu diefem Bilde für 200 Pfund Sterling an. Er wird angenommen und trifft im Auguft des Jahres in Antwerpen ein. Alberich foll den Schatz in den Strom werfen; fchon eilen die Nixen herbei und gieren nach dem Golde — aber Alberich dreht fich nochmals zögernd zu Hagen um, ob er den Schatz auch wirklich hinabwerfen foll. Da giebt Hagen mit gebieterifcher Geberde die Entfcheidung. Im Vordergrunde rechts ift ein Gnom neckifchen Nixen zu nahe gekommen; fie zerren ihn beim Barte, er vertheidigt fich verzweifelt mit dem Hammer. Im Hintergrunde links fchaut der alte Vater Rhein und die Loreley der Scene lebhaft bewegt zu. Der felbft bei einer folchen Darftellung für fymbolifche Auffaffung geneigte Cornelius dachte fich unter dem Nibelungenhorte «das Sinnbild aller deutfchen Macht, Glücks und Herrlichkeit, welches Alles im Rhein verfenkt liegt, und mit ihm dem Vaterlande erhalten bleibt oder verloren geht» (Brief an Brüggemann aus Rom 13. Mai 1856 bei Förfter II. S. 382). Auch hier macht der Karton den befferen Eindruck.

Der Mifserfolg mit der «Vorhölle» war für Cornelius' Stellung in Berlin entfcheidend: er zog fich mehr und mehr auf fich zurück, zumal er in demfelben Jahre 1843 den Auftrag erhielt, der den Reft feiner künftlerifchen Schöpfungskraft faft ausfchliefslich in Anfpruch nehmen follte, die Entwürfe für den Campo Santo und für das damit zufammenhängende Dombild «die Erwartung des Weltgerichtes».

Mit dem «Glaubensſchild» zuſammen bilden dieſe im Auftrage des Königs geſchaffenen Werke ihrem Charakter und ihrer Auffaſſungsweiſe nach eine beſondere Gruppe für ſich, in welcher die Schöpferkraft des Meiſters ſich zu ihrer vollendetſten Höhe entwickelt hat: die Anſchauung, aus welcher die Werke hervorgehen, deckt ſich vollſtändig mit der durch die Wahl der Themata bedingten Geſtaltenwelt, und bei dem Hauptwerke, den Campo Santo-Zeichnungen, kommt noch die Möglichkeit der freien Ausgeſtaltung eines ſchon lange durchdachten Planes hinzu. Das erſte dieſer Werke war der „Glaubensſchild".

Der nicht gleich von Anfang an, wohl aber ſehr bald mit treffender Kürze ſo bezeichnete «Glaubensſchild» hat ſeine Veranlaſſung in dem Entſchluſſe, welchen König Friedrich Wilhelm IV. am 25. Januar 1842 faſste, als er «in der Kapelle zu Windſor den neugeborenen Prinzen von Wales als Pathe aus der Taufe» hob: «noch während ſeines Aufenthaltes in England beſchloſs der König dem Prinzen Eduard zur Erinnerung an den Tag ſeiner chriſtlichen Wiedergeburt einen Schild zu weihen, welcher in ſeiner Ausführung der Würde des an jenem Tage vollzogenen kirchlichen Aktes und dem Standpunkte deutſcher Kunſt entſprechen ſollte». Damit war der Entwurf durch Cornelius bedingt, der ſich der Aufgabe mit Liebe unterzog und für ſeine Schöpfung bei dem Könige reichen Beifall erntete. Der Schild wurde danach in Silber ausgeführt; die Figuren erheben ſich in Relief, «reich ausgeſtattet mit Perlen und Gold, Edelſteinen, Emaillemalereien und Kameen» (Förſter II, S. 198, wo die ausführenden Künſtler genannt ſind). Die Zeichnung ſelbſt erſchien, nachdem der Schild 1847 fertiggeſtellt war (ein zweites Exemplar, 1877 aus der Kunſtkammer überwieſen, iſt jetzt in der Nationalgalerie, Abtheilung III, N. 21), in demſelben Jahre auf 6 Blättern in Kupferſtich von A. Hofmann, die architektoniſchen Verzierungen von L. A. Schubert geſtochen, bei D. Reimer in Berlin.

Die Hauptſchwierigkeit der Kompoſition beſtand in der Vereinigung des weltgiltigen Ereigniſſes des Todes des Erlöſers mit der Einzelthatſache der Taufe eines einer beſonderen Zeit angehörigen Kindes. Cornelius hat dieſe Schwierigkeit dadurch zu überwinden geſucht, daſs er die modernen Menſchen in das ideale Koſtüm hüllte, welches wir bei den heiligen Perſonen zu ſehen gewöhnt ſind. Indem er zugleich die mechaniſche Kraft des Dampfes durch einen widerwillig gehorchenden Feuerdämon lebendig geſtaltete, gelang es ihm ſo, dem Ganzen einen einheitlichen, über die Alltäglichkeit der Erſcheinung hinausgehenden Charakter zu verleihen. Die einzige Klippe, an der er anſtoſsen muſste, lag in der bei ſolchem Auftrag nicht zu umgehenden Porträtähnlichkeit, welche mit der ſonſtigen idealen Geſtaltung in ungelöſtem Widerſpruch ſteht.

Im Einzelnen enthält die Zeichnung wie die Erfindung auſserordentlich viel Schönes. Es zeigt ſich in beiden der Charakter der Campoſantoentwürfe, denen gegenüber ſie wie ein Vorſtudium erſcheinen: hier ſchlägt der Künſtler die Sprache an, die er bald lauter und vernehmlicher reden ſollte. Einzelnes deutet ganz unmittelbar auf das ſpätere Werk hin, wie die Gruppen der Tugenden, beſonders die ganz plaſtiſch gedachte der Liebe mit ihrem Sockel an die Seligpreiſungen, wie der predigende Paulus beim Pfingſtfeſt an den Paulus in der entſprechenden Scene, wie die vor den blumenſtreuenden Kindern knieende Frau

an die vor den apokalyptifchen Reitern in die Kniee gefunkene Frau: überall aber ift es wie eine Vorahnung, die fpäter zu reicherer und fchönerer Erfüllung gelangt ift. So nehmen die Zeichnungen zum Glaubensfchild in der Entwicklung des Künftlers eine bedeutfame Stellung ein.

Jetzt endlich, um die Mitte des Jahres 1843, erhielt Cornelius den Auftrag, in deffen Erhoffung er nach Berlin gekommen war: er follte feine fo lange geplante divina commedia malen. Die Form, in welcher das gefchehen follte, war eine ganz unverhoffte und von Cornelius ficher vorher nie in Betracht gezogene; indem fie ihm aber einen ganz neuen Gefichtspunkt gab, regte fie feine Schöpferkraft aufs Mächtigfte an: nur aus diefen zwei Momenten heraus, dem Umftande, dafs der Inhalt lange und reiflich durchdacht, dafs aber der mafsgebende Gefichtspunkt und damit auch der Zufammenhang ein neuer war, erklärt fich die wunderbare Freudigkeit, welche den Künftler erfüllte, die nie erfchlaffende Schnellkraft, mit welcher er raftlos an der ihn beglückenden Arbeit blieb: fie war alt vertraut und doch fo neu und anregend. Von Rom aus, wohin er im Herbfte ging, um die belebende Wirkung der Wunderftadt aufs Neue zu erfahren, fchreibt er: «Jeder Athemzug bei diefer Arbeit ift mir Seligkeit! Wie foll ich's Gott genug danken, dafs er mir alles diefes vergönnt hat?» (Förfter II, S. 234), und von Berlin aus im nächften Jahre: «Ich habe in Rom das glücklichfte Jahr meines Lebens verlebt. Nie habe ich mit folcher Wonne, ja Seligkeit gearbeitet» (ebenda, S. 249), und bei einem neuen Aufenthalte in Rom im Winter 1845, als er fchon an einem Karton arbeitete: «Mehr als alles aber ift es ein innerer Drang, der mich mächtig zu ungewöhnlichen Anftrengungen fpornt, und in diefer Anftrengung fühle ich mich fo unendlich felig, wohl und leicht, als athmete ich Alpenluft». Diefe Empfindung erklärt es auch, wie er unter den unglücklichften Umftänden, welche der Ausführung feiner Entwürfe fich entgegenftellten, doch unentwegt bei dem blieb, was er als feine höchfte und letzte Lebensaufgabe erkannt hatte.

Der neue Gefichtspunkt war durch die Aufgabe gegeben: der König plante den Bau eines neuen Domes; an diefen follte fich eine grofse Friedhofshalle anfchliefsen, welche zur königlichen Gruft führte. Diefe rechteckig gedachte Halle follte auf jeder Seite 180 Fufs lang (Förfter II, S. 239; nach einem Brief von Cornelius, ebenda, S. 299, follten zwei Wände je 180 Fufs, zwei je 100 Fufs lang fein), die Aufsenwände aber 35 Fufs hoch werden. Nach innen zu follte diefe Halle gegen einen frei bleibenden Raum fich öffnen. Die Hallenwände nun wurden Cornelius zur Verfügung geftellt: fie follte er mit feiner divina commedia füllen, aber fo, dafs von Anfang an in diefem Wandfchmuck ein einheitlicher Plan feftgehalten wäre, damit nicht, wie bei dem Vorbilde, dem Campofanto zu Pifa, verfchiedene Zeiten und mit ihnen verfchiedene Künftler und Weltauffaffungen, fowie Kunftübungen nebeneinanderträten. Mit der Oertlichkeit und ihrer Beftimmung war nun aber der mafsgebende Gefichtspunkt gegeben. Die Kirche hat auch in ihrem Schmucke die Aufgabe zu predigen, die Predigt aber ift eine Warnung, eine ernfte, feierliche Mahnung; fie hat viele Bedürfniffe zu berückfichtigen, hat nach vielen Seiten hin zu wirken. In die Halle des Friedhofs aber, wo der Menfch fein Liebftes geborgen hat oder bergen foll, wo er felbft fein

Haupt zur Ruhe legen wird, wo das irdifche Leben fich abfchliefst und der Blick, die Sehnfucht, die Furcht nach dem Jenfeits fich wendet, da gehört nicht mehr die Warnung, da gehört nach dem milden Charakter des reinen Chriftenthums die Tröftung, die Verföhnung, die Hoffnung hin. Und diefer Gedanke wird der Keimpunkt für die neue Schöpfung, aus welchem fie ihre neue Geftalt gewinnt. Bei der genaueren Durcharbeitung bricht derfelbe immer entfchiedener, reiner und reifer durch. Soll aber das Räthfel des Sterbens, feine Löfung und fein tiefer Sinn in den Verlauf des Weltproceffes eingeordnet werden, fo mufs diefer felbft in die Erfcheinung treten, geordnet und geftaltet nach dem Werthe, welcher die Löfung des Räthfels enthüllt und nach den Thatfachen, welche beftimmend und erläuternd auf fie einwirken. Damit ift die weltumfpannende Weite des Planes und zugleich das Mafs in feiner Geftaltung und Ausführung gegeben: alle Hauptmomente vom Anfang bis zum Ende, aber auch nur diefe unter energifcher Befeitigung alles an und für fich noch fo Wichtigen, fobald es den Blick von dem die Ewigkeit durchmeffenden Gange des Weltproceffes ablenken könnte. Da ift das Erfte und Wichtigfte der Gedanke, dafs der ganze Procefs mit Gottes Willen und Einverftändnifs und felbft dann unter feiner Leitung vor fich geht, wenn die Sünde fich von ihm abwenden will: wie im Goethe'fchen Fauft das Vorfpiel im Himmel diefe Aufgabe hat, von vornherein über den Ausgang der Wette zu beruhigen — wenn Gott und Teufel wetten, kann nur Gott gewinnen —, fo mufs auch hier von Anfang an die Beruhigung gegeben werden, dafs auch der Sündenfall im Plane Gottes liegen mufs. Von einer hiftorifchen Darlegung der folgenden Ereigniffe in ihrer pragmatifchen Folge kann nicht die Rede fein: das von vornherein bedingte Mafs zwingt Einzelnes herauszuheben, welches Andeutungskraft genug hat, um auf das Uebrige fchliefsen zu laffen, welches alfo aufser feiner hiftorifchen auch fymbolifche Bedeutung hat. Es mufs aber auch der Abfchlufs des Weltproceffes mit hereingezogen werden: diefer kann noch weniger als fein Verlauf hiftorifch gegeben werden; der fymbolifche Charakter ift hier vielmehr ausfchliefslich berechtigt. Damit wird der Wirklichkeit des Weltganges und der Auffaffung des Einzelnen von der Wahrfcheinlichkeit feines Verlaufes nicht vorgegriffen, zugleich aber auch der Widerfpruch des Denkens und der Wiffenfchaft nicht hervorgerufen: hier tritt fofort ein fehr wefentlicher Gefichtspunkt hervor, in welchem Cornelius gegenüber feiner früheren Schöpfung in der Ludwigskirche mit dem Weltgericht aufserordentlich gereift in der Auffaffung erfcheint, zugleich aber auch wie er die durch den neuen Gefichtspunkt gegebene Befreiung von dem Predigtcharakter der Darftellung zu verwerthen verfteht. Regt dort die willkürlich hiftorifche Vorausfetzung den Widerfpruch an, fo läfst die rein fymbolifche Darftellung hier einem Jeden die Freiheit, die gegebene Andeutung fich in die Sprache feines Glaubens und Denkens zu überfetzen: eine folche Ueberfetzung mufs aber von Jedem gemacht werden, welcher Art auch feine Glaubens- und Denkrichtung fein möge. Damit hat Cornelius den Weg gewiefen, auf welchem allein folche Gegenftände für uns noch behandelt werden können.

Aber auch die äufseren Verhältniffe, wie fie durch den beabfichtigten Bau gegeben waren, wirkten auf die Ausgeftaltung mafsgebend ein. In Verbindung



Aus Cornelius' Entwürfen für den Campo santo in Berlin.

mit der Thatſache, daſs nur einzelne Ereigniſſe und Momente zur Darſtellung gelangen konnten, wodurch ein äuſserlich ununterbrochen fortlaufender Zuſammenhang ausgeſchloſſen war, verlangten auch die langgeſtreckten Wände eine Gliederung, durch welche der Ueberblick des Einzelnen erleichtert und zugleich ſeine Stellung im Zuſammenhange angedeutet würde. So theilte er die Flächen durch eine Reihe von Pilaſtern in gröſsere und kleinere Felder, während er für die Vertikalgliederung auf die durch die Tradition geheiligte Dreitheilung in Predella, Hauptbild und Lünette zurückgriff. Cornelius dachte die Sockelbilder grau in grau, die Wandbilder in Farben und Hintergrund realiſtiſch, die Darſtellungen der Lünetten dagegen bei realiſtiſcher Farbe der Figuren auf dem idealen Goldgrunde.

Da die Einzelbilder jeder Wand unter ſich wieder eine höhere Einheit zu bilden hatten, wenn die durch ſie bedingte Hauptgliederung nicht als eine zufällige erſcheinen ſollte, ſo war damit eine Eintheilung des ganzen Stoffes in vier Hauptgruppen gegeben, die ſich ihrem Inhalte nach an die Bedeutung der Wände ſelbſt anzuſchlieſsen hatten, ſoweit eine ſolche ſich aus dem Bau ſelbſt ergab. Dies war bei zweien der Fall, wodurch zugleich für die beiden übrig bleibenden Inhalt und Stellung als nothwendige Folge erſcheinen.

Die Friedhofshalle ſollte nach Art der alten Kreuzgänge an die nördliche Seite des Domes ſo anſchlieſsen, daſs aus der Kirche ein Zutritt zur Halle wäre, während ein anderer von der Straſse aus neben der Domwand ſich befände. Hinter der Oſtwand, alſo der Apſis des Domes entſprechend, ſollte die Königsgruft liegen. Die Darſtellungen auf der Oſtwand waren ſomit ihrem Inhalte nach durch die Königsgruft, die der Südwand durch die Kirche beſtimmt, während Weſt- und Nordwand nach auſsen frei lagen und ſomit für den Inhalt der ſie erfüllenden Malereien keine Anhaltspunkte durch ſich ſelbſt boten. Aus dieſen Verhältniſſen ergab ſich Folgendes.

Die Eintrittswand zur Gruft, gerade dem von der Straſse her Eintretenden gegenüber, regt die wichtigſte Frage des Daſeins an: Was ſoll der Tod im Leben? Iſt mit ihm Alles aus? Die Bilder antworten, daſs der Tod der Sünde Sold ist, daſs mit der Erlöſung von der Sünde die Ueberwindung des Todes eintritt; Chriſtus aber iſt der Erlöſer. Die «Erlöſung» und zwar durch Chriſtus iſt ſomit hier der herrſchende Geſichtspunkt. Aber dieſe Behauptung, daſs es eine Erlöſung gebe, hat nur Werth, wenn ſich Chriſtus als Erlöſer beglaubigt hat. Wenn er den Tod überwinden ſoll, ſo muſs er dies an Anderen, vor Allem aber an ſich ſelbſt bewähren. Die dahinzielenden Thatſachen giebt die gegenüberſtehende Wand als Antwort: auf ſie fällt der Blick des Fragenden und Zweifelnden, wenn er aus der Gruft herauskommt. Sie hat alſo die Aufgabe, die «Beglaubigung» der Erlöſung zu geben. War aber für dieſe ein feſter Boden gewonnen, ſo kam es darauf an, daſs dieſe Erkenntniſs nicht auf Einzelne beſchränkt bliebe, ſondern ſich Segen ſpendend auf Viele, womöglich Alle erſtreckte. Dieſe Aufgabe fiel der Kirche zu. Die dritte Wand hat ſomit die «Ausbreitung» zu ſchildern: am naturgemäſseſten wird dieſe auf der Wand geſchildert, welche ſich an die Kirchenwand anlehnt und durch welche man in die Kirche eintritt, die Stiftung, welche die Ausbreitung zu übernehmen hat.

Staats-Bibliothek Bamberg

Aber die Kirche iſt nicht das Ziel, ſie iſt nur das Mittel zur Erreichung des letzten Zweckes, der allgemeinen Erlöſung, der endlichen Erfüllung: wer aus der Kirche heraustritt, ſieht darum an der entgegengeſetzten Wand die «Erfüllung», die letzten Dinge. So ordnen ſich die Wände dem Hauptinhalte nach unter die vier Geſichtspunkte: Erlöſung, Beglaubigung, Ausbreitung, Erfüllung, und vertheilen ſich an die Wände ſo, daſs in Folge der ihnen an und für ſich innewohnenden Bedeutung zwei Wände die ſelbſtverſtändlichen Träger zweier dieſer Hauptgeſichtspunkte ſind, denen ſich dann die beiden anderen folgerichtig und daher organiſch anſchlieſsen.

Der Künſtler, der hier in erſter Linie Dichter iſt, durchmiſst die Weltentwicklung mit mächtigen Schritten. Von dem Sündenfall geht er ſofort zur Geburt Chriſti, deſſen, der von der Sünde wieder heilen ſoll; vom erſten Todſchlag zur Tödtung Chriſti, des Erſtlings der erlöſten Welt. Der Erlöſer muſs aber Heilskraft haben: ſo zeigt die Heilung des Gichtbrüchigen ſeine Macht, äuſsere Gebrechen, die Freiſprechung der Ehebrecherin, ſeine Macht, innere Gebrechen zu heilen, während die Aufnahme der reuigen Sünder in den Himmel und die Freude, die dort darüber herrſcht, neben der Thatſache der Erſcheinung des Erlöſers das Reſultat dieſer Erſcheinung Chriſti auf Erden erzählen. Dieſem Werke der Erlöſung gegenüber erſcheint das der Beglaubigung. Wer den Tod überwinden will, muſs ſeine Kraft dazu beweiſen: ſo wird der Jüngling zu Nain auf dem Wege zum Grabe, Lazarus aus dem Grabe ſelbst wieder zum irdiſchen Leben erweckt; er muſs es aber beſonders durch ſein eignes Loos beweiſen: Chriſtus erſteht von den Todten zu überirdiſchem Leben und erſcheint als Auferſtandener dem ungläubigen Thomas, der nun durch Aug' und Hand überzeugt wird. Die Ausbreitung geſchieht zunächſt durch Gründung der idealen Kirche: über dem Eingang zum Kirchengebäude ſteht die Ausgieſsung des heiligen Geiſtes; ſodann aber durch die vier groſsen Mittel: der Lehre dem Einzelnen gegenüber: Belehrung des Kämmerers des Mohrenkönigs und Bekehrung des Hauptmanns; des Martyriums: Steinigung des Stephanus; des Wunders: Petrus heilt Kranke und erweckt Todte; und der Predigt: der durch Chriſti perſönliche Einwirkung bekehrte Paulus predigt den Heiden und bekehrt ſie. Das letzte Ziel, die Erfüllung, vollzieht ſich in der Vernichtung des Böſen durch die apokalyptiſchen Reiter und den Sturz Babels, in der Verewigung des Guten durch die Auferſtehung des Fleiſches und die Gründung des neuen Jeruſalems, beides bewirkt durch die Erſcheinung Chriſti als Weltrichters, welche hier ſymboliſch als Erſcheinung des Bräutigams bei den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen aufgefaſst iſt.

Steht aber der Menſch dieſem ganzen Prozeſſe gleichſam nur leidend gegenüber und hat er keine Mitwirkung? Den Weg zu dieſer lehrt die Bergpredigt mit ihren Seligpreiſungen: wer die hier geforderten Tugenden übt, der hat einen Anſpruch auf die Seligkeit. Darum ſchlingt ſich dieſer Hinweis durch den ganzen Reigengang der Weltbewegungen und taucht wie der Kehrreim im Liede gleich und doch immer wieder neu gewendet regelmäſsig wieder auf: zwiſchen je zwei Hauptbildern erſcheint auf ſchmalerem Felde eine Gruppe, jedesmal aus einem Erwachſenen und Kindern beſtehend, welche den Charakter je einer Selig-

preifung verkörpern. Sie repräfentiren die Thätigkeit des Menfchen, die wenn fie der richtigen Leitung folgt, ein wefentlicher Faktor für die Vollendung des grofsen Ganges der Weltentwicklung ift. Eine ähnliche Aufgabe haben die Predellenbilder der vierten Wand. An den erften drei Wänden ftehen die Bilder des Sockels in unmittelbarem fachlichen Zufammenhange, mag diefer vorbedeutender oder urfächlicher Art fein. Den grofsen Bildern der Erfüllung gegenüber hört aber das Einzelereignifs auf eine Stellung entfcheidender Bedeutung zu haben: wo es fich um das Gefammtgefchick der Menfchheit für die letzte grofse Entfcheidung handelt, mufs auch die Menfchheit in ihrem Gefammtwirken fich zeigen. Die Einzelbilder dürfen alfo nicht mehr hiftorifchen Charakter tragen, nicht mehr diefe einzelne beftimmte Perfönlichkeit bezeichnen, fondern Geftalten und Handlungen, welche Repräfentanten der ganzen Menfchheit und ihres Thuns und Treibens fein können. Diefes felbft aber foll der erfchütternden Gewalt der Erfüllung gegenüber die Begründung darftellen, auf welcher fich eine Berechtigung aufbaut, bei der Erfüllung nicht in das Verderben geriffen, fondern zur Rettung geführt zu werden. So erfcheint hier die Menfchheit in den Werken der Barmherzigkeit thätig, den einzigen, durch welche ein begründeter Anfpruch auf Erlöfung erhoben werden kann. Es hat alfo hier nicht das einzelne Bild einen unmittelbaren Bezug zu dem darüber befindlichen Hauptbilde, fondern die Gefammtheit der Sockelbilder als Ganzes fteht der Gefammtheit der Haupt- und Lünettenbilder als Ganzem gegenüber: fie ftellen die Bafis dar, auf welcher die Erfüllung für die Menfchheit zur Erlöfung wird.

So geftaltet fich ein in grofsen Zügen fich vollendendes Gedicht, das eben um diefes grofsen Ganzen willen feinem Grundcharakter nach andeutende Tendenz hat: auch die einzelnen hiftorifchen Erfcheinungen gewinnen im Zufammenhang eine erweiterte, über ihre Individualität hinausgehende Bedeutung, fo dafs fie fähig werden, vielfagende Glieder eines Ganzen zu fein, das ein Spiegelbild des Entwicklungsganges des Weltganzen bieten foll und dies nur erreichen kann, wenn feinen einzelnen Theilen eine weit über ihre individuelle Erfcheinung hinausgehende, ganze Epochen und Geiftesrichtungen zufammenfaffende Kraft innewohnt. Es ift daher geboten, die Entwicklung des Ganzen nicht nur in der hiftorifchen, fond[illegible] auch in der fymbolifchen Bedeutung feiner einzelnen Glieder zu verfolgen: felbftverftändlich kann dies nur bei den erften drei grofsen Gruppen gefchehen — die vierte Hauptgruppe giebt von vornherein jeden Anfpruch auf hiftorifche Kraft ihrer Erfcheinung auf. Hiernach entwickelt fich die ganze Dichtung in der S. 102 und 103 unten angegebenen Weife.*)

Diefe grofse Dichtung fand nun in dem Bildkünftler eine ebenbürtige Kraft, um fie auf dem Gebiete, für welches fie gedacht war, zur Ausführung zu bringen. Im Oktober 1843 ging Cornelius nach Rom: während des Winters dort wurde das Wefentliche des ganzen Entwurfes beendet und die Zeichnungen ausgeführt. Im Mai 1844 kehrte er nach Berlin zurück, um das Fehlende zu ergänzen und das Fertige dem Könige zur Billigung vorzulegen. Er fand diefe nicht ganz. Die Anfpielungen, welche Cornelius in den Zwickeln auf das Heidenthum durch

*) Die dort vorgefetzten Bezeichnnngen der Ueberficht verweifen auf die Stiche von Thäter; die Buchftaben bedeuten, P: Predella, H: Hauptbild, L: Lünette.

Verwendung mythifcher Scenen gemacht hatte, mifsfiel felbft in diefer mafsvollen Ausdehnung dem romantifch-chriftlichen Monarchen, welcher überfah, dafs das Chriftenthum fich nicht nur auf das Judenthum, fondern auch auf das Heidenthum aufbaute, und dafs diefes nach chriftlicher Tradition als ein berechtigter Vorläufer des Chriftenthums aufgefafst wird: fo hatte es nicht nur Dante gethan, der hier die Anfchauung des Mittelalters vertritt — die heidnifchen Prophetinnen wurden durchaus den jüdifchen Propheten als Verkünderinnen des Heilandes gleichgeftellt. Cornelius verzichtete nach dem Wunfche des Königs auf diefes Beiwerk, deffen, wie er fagt, der Kern feiner Conception nicht bedürfe (Brief an den König, bei Förfter II, S. 246 f.). In den erften Entwürfen ift es jedoch geblieben, und dadurch ift es auch in die Kupferftiche übergegangen: als ob der Künftler ahnte, dafs das gewaltige Werk nicht zur Ausführung kommen würde, beeilte er fich, ganz im Gegenfatz zu feinem Verfahren bei den Glyptothekentwürfen, dafs feine Entwürfe, wie einft feine Cykluswerke, durch den Stich Gemeingut würden. Schon im Auguft 1844 fchliefst er mit Wigand in Leipzig den Vertrag betreffs der Veröffentlichung ab: der Kupferftecher Thäter übernahm den Stich, und nachdem

I. OSTWAND.

Erlöfung.

Aa 1 P	Der Sündenfall	Der von Gott abgefallene Menfch wird	Nothwendigkeit der Erfcheinung Chrifti auf Erden.
H	Chrifti Geburt	durch die Erfcheinung des Erlöfers	
L	Gott breitet die Arme aus	zu Gott geführt, unter deffen Obhut der Weltprocefs fich vollzieht.	
	Selig find die arm im Geifte find.		
Aa 2 P	Der erfte Mord	Die Folge des Sündenfalls bedingt	
H	Beweinung d. Leichnams Chrifti	den Opfertod Chrifti, der auf Erden	
L	Klagende Engel	und im Himmel beweint wird.	

Eingang zur Gruft.

Cc 2 P	Warnung vor den Pharifäern	Nicht der falfche, fondern der wahre Glaube führt	Refultat der Erfcheinung Chrifti auf Erden.
H	Heilung des Gichtbrüchigen	zur irdifchen und	
L	Aufnahme der Sünder des A.-T. in den Himmel	zur himmlifchen Erlöfung.	
	Selig find die Trauernden.		
Ab 2 P	Sündfluth und Noah's Bund	Aus der Strafe wird	
H	Chriftus und die Ehebrecherin	durch verzeihende Liebe von Seiten des Richters	
L	Freude über den einen reuigen Sünder	und durch Reue von Seiten des Sünders die Erlöfung.	

III. SÜDWAND.

Ausbreitung.

Cc 1 P	Aufruhr der Goldfchmiede zu Ephefus	Die blinden Heiden kommen	Lehre.
H	Philippus tauft den Kämmerer des Mohrenkönigs	durch Lehre und Taufe	
L	Bekehrung des Hauptmanns Cornelius	zum rechten Glauben.	

Selig find die reinen Herzens find.

Ab 1 P	Zerftörung v. Gomorrha	Aus der Verachtung Gottes wird	Martyrium.
H	Martyrium des Stephanus	durch das Märtyrerthum	
L	Anbetung des Lammes	die Anbetung des Lammes, der Gottheit des Erlöfers.	
Cb H	Die Ausgiefsung des heiligen Geiftes (Eingang zur Kirche): Die Gründung der Kirche.		
Ca 2 P	Schwäche des Petrus	Der Kleingläubige erlangt	Wunder.
H	Heilung von Kranken durch Petrus	durch den Glauben die Macht Kranke zu heilen,	
L	Erweckung der Tabitha	ja fogar Todte zu erwecken.	

Selig find die Sanftmüthigen.

Ca 1 P	Saulus verfolgt die Chriften	Der Ungläubige kommt	Predigt.
H	Saulus wird Paulus	durch Chrifti Einwirkung zur Selbftbekehrung und	
L	Paulus bekehrt Heiden	endlich zur Bekehrung Anderer.	

die Zeichnungen 1845 fertig geworden waren, erſchien das Werk von 1846 an mit einem von Cornelius' Schwager, Th. Brüggemann, abgefaſsten Texte. Leider iſt auch in die Kupferſtichausgabe die Verwechslung des auf die erſte Wand gehörigen Bildes: «Chriſtus heilt den Gichtbrüchigen» (jetzt C c 2) mit der auf die dritte Wand gehörigen Steinigung des Stephanus (jetzt A b 1) übergegangen. Die Stiche haben Cornelius im Weſentlichen zufriedengeſtellt (vgl. ſeinen Brief an Thäter vom 25. Januar 1848 bei Riegel, «Feſtſchrift», S. 298 f.), können aber doch von der Feinheit und dem Adel der Ausführung der jetzt im Muſeum zu Weimar befindlichen Originalzeichnungen nicht die volle Vorſtellung geben. Hoffentlich hilft das Weimarer Muſeum durch eine mechaniſche Vervielfältigung, welche die Handſchrift des Meiſters wiedergiebt, dieſem Uebelſtande ab und ſtellt dabei die richtige Reihenfolge her: die jetzige Abweichung, die erſt durch Erläuterung ausgeglichen werden muſs, ſchädigt den Zuſammenhang empfindlich.

Eine eingehende Analyſe des ganzen groſsartigen Werkes, welche die künſtleriſchen Schönheiten in Verbindung mit der beziehungsreichen Zuſammenordnung der einzelnen Theile darzulegen unternähme, würde, ſo verlockend ſie auch ſein mag, doch über den Plan dieſer Unterſuchung hinausgehen. Es ſei daher hier nur kurz darauf hingewieſen, wie ſehr es der Künſtler verſtanden hat, den alten vielbehandelten Stoff neu zu erfaſſen und für ihn zugleich durch die

II. WESTWAND.

Beglaubigung.

Die altteſtamentliche Ahnung und Verheiſsung wird Wahrheit.

Bc	P	Goliath wird von David getödtet	Die Beſiegung des äuſseren Feindes wird
	H	Auferweckung des Lazarus	durch demüthigen Glauben
	L	Chriſtus wäſcht den Apoſteln die Füſse	zur Beſiegung des inneren Feindes: Hochmuth: Demuth.

Selig ſind die Barmherzigen.

Bb	P	Jonas' Befreiung aus dem Fiſch	Die äuſserliche Befreiung deutet
	H	Chriſti Erſcheinung und Thomas	die untrügliche Auferſtehung
	L	Auferſtehung	durch Ueberwindung des Todes an.

Selig ſind die Friedfertigen.

Ba	P	David tanzt trotz Spott vor der Bundeslade	Der furchtloſe äuſsere Gottesdienſt wird
	H	Auferweckung des Jünglings zu Nain	durch freiwillige Liebesäuſserung
	L	Barmherziger Samariter	zu werkthätiger Liebe.

IV. NORDWAND.

Erfüllung.

Dc 1	P	Werke der Barmherzigkeit
	H	Die apokalyptiſchen Reiter
	L	Ausgieſsung der Schalen des Zorns.

Selig ſind die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden.

Dc 2	P	Werke der Barmherzigkeit
	H	der Sturz Babels
	L	Chriſtus als Schnitter
Db		Chriſtus als Weltrichter: der Bräutigam erſcheint den zehn Jungfrauen.
Da 1	P	Werke der Barmherzigkeit
	H	Herabkunft des neuen Jeruſalem
	L	Johannes (Offenbarung) und Sturz Satans.

Selig ſind die da hungert und dürſtet nach Gerechtigkeit.

Da 2	P	Werke der Barmherzigkeit
	H	Auferſtehung des Fleiſches
	L	Gott auf den vier Lebendigen.

Unterordnung unter neue Gefichtspunkte neues Intereffe zu erwecken. Dabei bricht überall die thatenfreudige Natur des Meifters durch: Alles, felbft eine ruhige Scene, wie die Anbetung der Könige, erfüllt er mit dramatifchem Pathos — es ift, als ob die lange gefammelte und reichlich geübte Kraft hier erft mit voller Wucht zur Erfcheinung käme. Und in der That, an diefem Werke, welches der fechzigjährige Mann begonnen, der zweiundfechzigjährige im Entwurf vollendet hat, läfst fich nirgends eine Abnahme der Schöpfungs- und Darftellungskraft finden: die einzige Wirkung, welche das Alter ausgeübt hat, ift ein mit der gröfseren Reife gewonnenes Mafshalten, welches in der Formbehandlung bereits in der Ludwigskirche beginnt, das aber hier in dem in glücklichfter Stimmung und ununterbrochener Thätigkeit gefchaffenen Werke in einer Einheitlichkeit des Charakters fich äufsert, wie bei keinem der früheren Werke: es prägt ihm den Stempel der Vollendung auf, foweit fie bei der einmal befchaffenen Natur und Richtung des Künftlers überhaupt erreicht werden konnte. Nur eine kleine Zahl der Einzelbilder hat Cornelius im Karton ausgeführt, theils in der für die Wandbemalung gedachten Gröfse, theils in kleinerem Mafsftabe. Zu farbiger Ausführung ift auf Beftellung des Grafen Raczynski im Jahre 1851 nur eine der Seligpreifungen gelangt, ein Oelbild, das Cornelius für fehr gelungen gehalten hat (S. 94). Es ift die Gruppe: «Selig find, die da hungert und dürftet nach der Gerechtigkeit», die letzte diefer Gruppen auf der Südwand. Wir fehen daraus, dafs Cornelius auch hier einfache Farben angewendet und das Licht durch andersfarbigen Schiller angedeutet hätte, eine Behandlung, wie er fie für die monumentale Malerei allein zuläffig hielt. Die Kartons find es demnach, welche gleichfam das letzte Werk des Meifters enthalten, und Cornelius, wohl in der Vorausficht, dafs bei feinem hohen Alter eine durch ihn felbft vorgenommene Ausführung in Farben nicht denkbar fei, hat auf die Herftellung gerade diefer Kartons eine gröfsere Sorgfalt als je früher verwendet. Zugleich aber erkannte er, dafs der Reft feines Lebens diefem Werke gewidmet fein müfste, und mit einer grofsartigen Hingebung an die Sache hat er an diefem Gedanken feftgehalten, felbft als ihm in Folge der politifchen Veränderungen eine Siftirung der Arbeit geboten wurde (1849 und 1850). Der Hinweifung, dafs «wegen Vollendung des ganzen Werks ein bindender Vertrag» nicht beftehe, erwiederte Cornelius in ftolzer Würde damit, dafs das Vertrauen, mit welchem er fich der Arbeit hingegeben habe, «auf dem Worte Sr. Majeftät, welcher die Ausführung befahl» beruhe (die Verhandlungen bei Förfter II. S. 298—307). Trotzdem nun der bereits begonnene Bau der Friedhofshalle nicht weiter geführt, der Bau des Domes aber gar nicht in Angriff genommen wurde, auch eine weitere Bezahlung der nach dem Befehle der Siftirung dennoch ausgeführten Kartons zunächft abgelehnt worden, arbeitete Cornelius raftlos an diefer feiner letzten und höchften Lebensaufgabe. Freilich war es ihm nicht vergönnt, jede Unterbrechung zu vermeiden, zumal die Veranlaffung von einer Seite kam, von der fie nicht gut zurückzuweifen war. Kaum hatte fich Cornelius mit voller Begeifterung zur Ausführung des erften Kartons gewendet, als er, im Auguft 1845, einen neuen Auftrag des Königs erhielt: er follte einen Entwurf für die Apfiswand des geplanten neuen Domes machen, d. h. für eine halbkreisrunde Wand von

100 Fufs Höhe bei einem Halbmeffer von ungefähr 60 Fufs, und zwar follte diefer Entwurf nicht nur eine Zeichnung, fondern ein farbiger Entwurf fein, der Perfpektive und Farbenftimmung deutlich zeigte. Aufserdem dafs Cornelius in diefem Auftrag eine unwillkommene Unterbrechung feiner nächftliegenden Arbeit empfand, konnte er fich noch aus andern Gründen nicht für ihn begeiftern. Der Grundgedanke wurde ihm nicht nur allgemein gegeben, fo dafs er ihn künftlerifch zu verarbeiten gehabt hätte — es wurde ihm vielmehr ein ausführliches Programm der darzuftellenden Perfonen, der Raumvertheilung, ja felbft der Gruppirung der gewünfchten Perfönlichkeiten und deren Vertheilung auf Vorder-, Mittel- und Hintergrund zugeftellt, fo dafs er eigentlich nur die Formen zu geftalten hatte. Das war nicht die Art, wie er zu fchaffen gewohnt war: hier ging gerade das Element, das für ihn das bedeutungsvollfte war, der geiftige und feelifche Prozefs des Erfinders, des den Zufammenhang fchaffenden, das Ganze des Kunftwerks geftaltenden Dichters verloren, welcher fich bei ihm mit dem formalen Schaffen verbinden mufste, wenn diefes ihm werthvoll fein und ihn innerlich ergreifen follte. Dazu kam noch, dafs der der eigenften Erfindung des Königs entfprungene Gedanke ihm überhaupt nicht zufagen konnte: da diefer nur reflektirend und nicht zugleich künfterifch gedacht war, fo bot er zwar für die Reflexion fich als fchön und geiftvoll dar, erwies fich aber für die künftlerifche Geftaltung als ungeeignet. Was kann es dem Gedanken nach für eine fromme Gemeinde Geeigneteres und ihre Stimmung beffer Treffendes geben, als den Hinweis, dafs die Menfchheit in jedem Augenblick in der «Erwartung des Weltgerichtes» fich befindet und demnach ihr Leben zu geftalten hat? Was kann es aber auch zugleich für den Bildkünftler Ungeeigneteres geben, als eine ungeheure Fläche mit einer Fülle von thatenlos erwartenden Geftalten zu erfüllen, deren Zufammenfein durch den Mangel jeglicher Handlung ihres Zweckes und ihrer Begründung entbehrt, und die zugleich durch das Alle gleichmäfsig erfüllende Erwarten und Harren mit jeder Handlung auch jeder Mannigfaltigkeit, jedem Kampfe, jeder Bewegung entfagen? Und nun follte gerade Cornelius, der Mann der That, der raftlofen Energie, der eben die apokalyptifchen Reiter als Karton arbeitete, in diefes grundlofe Meer von unabfehbarer Erwartung fich verfenken, in diefe übereinandergefchichteten Reihen geduldig Harrender fich verlieren! Vielleicht hat auch die weitere Beftimmung dazu beigetragen, feine Neigung herabzuftimmen, dafs nämlich auch Overbeck, Veit und Steinle den gleichen Auftrag erhielten, er alfo in eine Concurrenz gezogen wurde, die ihm weder feiner künftlerifchen noch feiner amtlichen Stellung entfprechend erfcheinen konnte. Und fo liefs er zunächft trotz dem hohen Auftragfteller die Sache liegen und blieb bei feinen Kartons. Als aber wegen der politifchen Lage officiell die Arbeit noch eine Reihe von Jahren fiftirt blieb, Cornelius aber nichtsdeftoweniger (1853) im Begriff ftand, aufs Neue nach Rom zur privaten Weiterführung feines Werkes zu gehen, liefs ihm der König, der von feinem Lieblingsgedanken, nachdem er diefen felbft bis ins Einzelne durchgedacht hatte, nicht ablaffen mochte, und da er von den von Veit und Steinle gemachten Entwürfen (Oberbeck hatte abgelehnt) nicht befriedigt war, durch Humboldt zu verftehen geben, dafs Cornelius in Rom je nach Belieben an feinem fünften Karton oder an dem

Altarblatt arbeiten möchte, dafs letzteres ihm aber das Willkommnere wäre (Brief an Humboldt bei Förfter II, S. 337 f.). Ein folcher Wunfch war denn von dem Manne, in deffen Dienft er ftand, der ihn in fo hochherziger Weife aufgenommen hatte und ihn dauernd förderte, nichts anders als Befehl: Cornelius verftand dies wohl und brachte das Opfer, indem er dem Könige entgegenkam. Und er hatte fich nicht getäufcht. Kaum war nach dreijähriger Arbeit 1856 die Farbenfkizze abgeliefert, fo erfolgte Aufhebung der Siftirung und der officielle Auftrag an Cornelius, die Fortführung der Kartons gegen Auszahlung des bedungenen Honorars fortzuführen (Förfter II, S. 389 ff.). So hatte das Opfer wenigftens etwas genützt: Cornelius konnte bis zu feinem Tode unbehelligt an der Arbeit bleiben. Wir aber müffen es bedauern, dafs diefe drei Jahre ungebrochenfter Arbeitskraft nicht dem grofsen Werke zu Gute kamen; es wäre dadurch wefentlich weiter gefördert worden. Für diefen Verluft kann der in Deckfarbenmalerei äufserft forgfältig ausgeführte, 1,66 m hohe, 1,45 m breite, jetzt in der Nationalgalerie in Berlin (II, Nr. 71) befindliche Entwurf nicht entfchädigen. Freilich hat Cornelius auch hier die Aufgabe in einer feiner würdigen Weife aufgefafst; er hat fich auch nicht gefcheut, in wefentlichen Punkten von den Wünfchen des Königs abzuweichen — fo ging er von dem im Himmel überall vorausgefetzten Goldgrund ab; andere Abweichungen bei Förfter II, S. 342 f. —, allein über die Hauptfchwierigkeit, welche in der falfchen Aufgabe liegt, kam er nicht fort. Er hat fie fehr gut gefühlt. In dem Brief an den König (vom 23. April 1853 bei Förfter II, S. 338 f.), in welchem er fich in eine Begeifterung hineinredete, die er urfprünglich nicht hatte, von der es aber bedauerlich wäre, wenn er fie nicht allmählich fich wirklich anempfunden hätte, fagt er: «Ueber das ganze Werk mufs eine hohe pathetifche Ruhe walten; alles Dramatifche mufs untergeordnet und nur auf diejenigen Punkte hingeleitet werden, auf die ein befonderer Accent gelegt werden foll. Einzelne Geftalten fowohl als ganze Gruppen und zonenartige Abtheilungen der Kreife müffen fich auf Goldgrund gleichfam filhouettiren. Die Haltung des unterften Theiles des Bildes ift das Schwierigfte; das Nichtzuviel und Nichtzuwenig, der Grad von Realität und doch Durchdrungenfein des durch das Ganze waltenden, ahndungsvollen apokalyptifchen Charakters — dies Alles giebt uns viel zu denken.» Aber alle Gedanken konnten den inneren Widerfpruch zwifchen dem oberen und dem unteren Theile nicht ausgleichen. Jener wird erfüllt von Perfönlichkeiten, welche die Form der ewigen Exiftenz bereits erlangt haben: von ihnen können wir glauben, dafs fie fo, wie wir fie fehen, das Weltgericht erwarten, mag der vorausgefetzte Augenblick unmittelbar vor dem Eintritt des Gerichtes heute oder in Taufenden von Jahren der gegenwärtige fein; der untere Theil aber umfafst die damals lebende Familie des Königs: diefe können wir uns in dem für die Darftellung verlangten Augenblick unmittelbar vor Eintritt des Gerichtes nur denken, wenn diefer Augenblick mit der durch die Erfcheinung beftimmter lebender Perfonen bedingten Gegenwart zufammenfiele — dies aber widerfpricht den Thatfachen. Die Löfung wäre die gewefen, dafs hier überhaupt Vertreter der Menfchheit ohne hiftorifche Beftimmtheit in Zeit und Perfon erfchienen wären — das aber hätte dem Auftraggeber nicht zugefagt, der fich mitverewigt fehen wollte: fo mufste auch hier die künftlerifche Einheit dem perfönlichen Wunfche

des Beſtellers geopfert werden. Veit hatte hier offenbar richtiger empfunden. Auch er konnte freilich die Darſtellung des königlichen Paares nicht umgehen. Er läſst ſie aber auf ihrem Thron umgeben ſein von den Vertretern der verſchiedenen chriſtlichen Confeſſionen, welche einerſeits vor einer gothiſchen Kirche verſammelt ſind, und von den Vertretern des Heeres, welche andererſeits vor einer Feſtung ſtehen, indem er ſo Kirche und Staat als die zwei Hauptſeiten des die Menſchheit im Groſsen ordnenden Lebens einander gegenüberſtellte. Zu Füſsen des Thrones, auf deſſen Unterbau Männer der Kunſt und der Wiſſenſchaften erſcheinen, offenbart ſich der Grundcharakter des menſchlichen Lebens — das ewige Gebären und Sterben, deſſen Wechſel das Bleibende der Erſcheinung iſt: von der einen Seite naht ein Brautzug, von der andern ein Leichenzug, während ein Greis die Gruft gräbt; in der Mitte aber ſtreut ein Säemann das Saatkorn in die friſch aufgeworfene Ackerfurche: aus allem Wechſel des Lebens und Sterbens kommt durch die Auferſtehung die ewige Exiſtenz. Dieſes ewige Gebären und Sterben, das iſt allerdings der Zuſtand der Menſchheit im Augenblick unmittelbar vor der Erwartung des Weltgerichtes, mag dieſer hiſtoriſch in einem Momente eintreten, in welchem er wolle. So wäre eine ſtreng ſymboliſche Darſtellung der lebenden Menſcheit das einzig Richtige geweſen. Aber Veits Entwurf hatte der König zurückgewieſen. Cornelius läſst das königliche Paar, um welches die Familie und weiterhin Männer der Wiſſenſchaft und der Kunſt verſammelt ſind, neben dem auf Stufen ſtehenden Altare knieen. Rechts ſteigen Engel des Friedens mit Palme, Lorbeer und Dornenkrone auf, links Engel des Glaubens mit den Gebeten der Menſchen im Weihrauch und mit der Lilie: zu ihnen flüchtet ſich ein Kind, deſſen Fuſs von der Schlange noch erfaſst wird. Darüber werden Selige zum Paradies emporgeleitet, während rechts an entſprechender Stelle der Erzengel Michael und Engel des Gerichtes herabſteigen. So wird die Vermittelung zwiſchen der Erde und den Regionen des ewigen Lebens hergeſtellt. Auf einer breiten Wolkenſchicht, quer über dem Mitteltheil des Bildes über dem Altare hingehend, harren die Propheten und Kirchenlehrer, die Verkündiger des ewigen Heiles. Ueber ihnen in der Mitte ſitzt der Engel des Lebens mit dem noch geſchloſſenen Buche, von je zwei Gewaltigen umgeben, die auf den Befehl warten, in die Poſaunen zu ſtoſsen. Ueber dem Engel des Lebens thront Chriſtus in der Glorie, von den Evangeliſtenſymbolen umgeben, die Hände erhebend: im nächſten Augenblicke wird er das entſcheidende, von Allen in ſeiner Nähe bereits gefühlte Wort ſprechen; zu ſeiner Seite, wie bei dem Weltgerichte ſelbſt, ſo auch ſehr richtig ſchon jetzt, ſtehen, noch nicht zur Fürbitte gebeugt, Maria und Johannes der Täufer. Ueber der von Cherubim geſchloſſenen Glorie Chriſti ſchweben Engel mit den Leidenswerkzeugen. Die Räume rechts und links neben Chriſtus und dem Engel des Lebens ſind von unten nach oben mit einander entſprechenden Gruppen der Heiligen des Alten Bundes und der Apoſtel, mit Märtyrern und Märtyrerinnen, mit den Aelteſten, welche ihre Kronen niederlegen, erfüllt, ſo daſs durch das ganze gewaltige Bild ein klarer Aufbau mit deutlicher Gruppenbildung und Gliederung der groſsen Maſſen geht, die noch durch die Rundung der Wand unterſtützt worden wäre: durch das Fehlen dieſer Rundung auf der Skizze tritt

das Schichtenartige ſtärker hervor, als es in der Ausführung fühlbar geweſen wäre: Cornelius betont dies ſelbſt ſchon in dem Briefe an den König, in welchem er dieſem die Vollendung des Bildes anzeigt (bei Förſter II, S. 378 ff.). Der Eindruck auf den König war ein ſehr günſtiger, ſo ſehr, daſs dieſer ſogar ſich allmählich in die Abweichungen von ſeinen Vorſchriften hineinzudenken hoffte: der Maler Henſel berichtet darüber an Cornelius in begeiſtertſter Weiſe (ebendaſelbſt II, S. 384 ff.). Und ſicherlich hat Cornelius, nachdem er einmal ſich an das Werk gemacht, 'es mit ſeinem tiefen Geiſte, vor Allem mit der Gröſse der Charakteriſtik in den Köpfen erfüllt und eine erhabene Feierlichkeit der Erſcheinung erreicht. Das Alles aber kann nicht über das Bedauern hinaushelfen, daſs er jetzt, da ſeine «Tage gezählt» waren, nicht bei ſeinem Hauptwerke hatte bleiben können.

Nun aber durfte er wenigſtens zu ihm zurückkehren: er hat es nicht mehr verlaſſen, bis ihn der Tod von der Arbeit abrief. Freilich wurde die ihm 1860 neu auftauchende Hoffnung an eine farbige Ausführung der Friedhofshalle, wodurch er bewogen wurde, 1861 für immer nach Berlin zurückzukehren, nicht erfüllt. Um ſo eifriger und unabläſſiger betrieb er die Ausführung der Kartons im Groſsen. Dieſe ſind in den Beſitz des Staates übergegangen und ſeit dem Bau der Nationalgalerie in den beſonders für ſie errichteten Sälen zu bleibender Betrachtung ausgeſtellt. Die Photographiſche Geſellſchaft hat ſie in groſsem, und neuerdings auch in kleinerem Formate veröffentlicht, ſo daſs ſie gleich den Glyptothekkartons in einem handlichen Hefte leicht erreichbar ſind. Cornelius hatte ſich, ſeinem Charakter gemäſs, wie einſt bei Romeo und Julia, raſch an die Scene gemacht, bei der es «ſo recht ans Maſſakrieren geht» (VII, S. 27): es waren die apokalyptiſchen Reiter mit den die Schalen des Zornes ausgieſsenden Engeln darüber und den wunderbaren Troſtbildern: die Gefangenen beſuchen, die Trauernden tröſten, die Verirrten geleiten, unterhalb (ſiehe Abbildung S. 97). An ſie ſchloſſen ſich die übrigen Bilder der vierten Wand, die mit ihren minder häufig verwendeten Gegenſtänden dem Meiſter einen gröſseren Reiz bieten muſsten, als die häufiger behandelten der anderen Wände. Zugleich aber boten ſie das Wichtigſte der ganzen Entwickelung, die letzten Dinge. Auſser dieſer Wand ſind nur noch die Mittelbilder der zweiten und dritten Wand fertig geworden, erſteres ſogar nur als Hilfskarton: beide tragen in der Art der Zeichnung ſtarke Spuren der erlahmenden körperlichen Kraft — die geiſtige Kraft blieb bis zuletzt ungebrochen.

Dieſe Kartons ſind nun aber nicht nur genauere Durchführungen der Entwürfe — ſie ſind reifere Durcharbeitungen, die Veränderungen darin durchweg Verbeſſerungen, welche die Kompoſition klarer, die Charakteriſtik ſchärfer, die Bezüge entſchiedener werden laſſen. Manches im erſten Sturme der Begeiſterung Hingeworfene wird veredelt, wie bei der hingeſtürzten Babel, welche nicht nur in ihrer Lage, in dem Loslaſſen des Pokales die Sache beſſer trifft: es fehlt der nichts weniger als ſchöne Zug, daſs eines der Thiere die Hingeſtürzte in den Schenkel beiſst, ebenſo die Darſtellung eines der Thiere als eines Schweines: die nach der Gefallenen gierenden Köpfe ſind weit wirkſamer, als der Biſs ſelbſt, und die Entfernung des unreinen Thieres iſt nur angenehm und verringert

zugleich das Phantaftifche der Erfcheinung. Im Allgemeinen wachfen die Veränderungen mit der von dem Momente der Erfindung zurückweichenden Zeit: fo find die Reiter dem Entwurfe noch am nächften. Aber die Veränderungen find nicht nur äufserlich: fie betreffen auch die Auffaffung. Wir wiffen, dafs Cornelius der Menfch gerade in dem proteftantifchen Berlin naturgemäfs durch den Gegenfatz energifcher zu katholifcher Gefinnung gedrängt wurde: er ftellte fich wie Leffing gern auf die angegriffene oder fchwache Seite, um das Gute daran um fo entfchiedener feftzuhalten. Aber eben fo klar geht gerade aus diefen letzten Werken hervor, dafs Cornelius der Künftler von diefer Strömung kaum irgendwie berührt wird — man müfste denn die Gegenwart der Maria bei der Erfcheinung Chrifti zur Bekehrung des Thomas dahin rechnen wollen. Sonft aber läfst fich gerade hier genau verfolgen, wie feine zu immer gröfserer Milde der Anfchauung wachfende Ueberzeugung ruhig und ficher ihren Weg geht. In dem Entwurfe erfcheint Chriftus den Jungfrauen fo, dafs er die klugen mit der Hand heranwinkt, die thörichten mit der anderen Hand verwirft: im Karton ift von Verwerfung nichts mehr zu erkennen; Chriftus wendet fich ausfchliefslich zu den klugen Jungfrauen; die thörichten beachtet er nicht — das ift fchon genug. Er ift nur noch von feligpreifenden Engeln umgeben; die im Entwurfe vorhandenen Engel des Gerichts find verfchwunden. Bei der Auferweckung der Todten hat er fich im Entwurfe die lauernden Teufel nicht verfagen können: im Karton ift nichts von ihnen zu fehen — es genügt die verzweifelnde Erkenntnifs der Erwachenden. Und andererfeits hat er fich mit einer rührenden Liebe in die reizvollen Scenen der Werke der Barmherzigkeit verfenkt. Man hat diefe Bilder Genrebilder genannt, dabei aber überfehen, dafs hier die fymbolifche Bedeutung in der entfchiedenften Weife vorwaltet, dafs die Bilder alfo nicht ausfchliefslich das bedeuten follen, was fie fcheinen — einzelne Scenen aus dem alltäglichen Leben, deren Geltung ihre Grenze im Individuum hat und für die Anderen nur infofern eintritt, als Allen das Gebiet des alltäglichen Lebens ein gleichmäfsig zukommendes ift: diefe Scenen aus dem Alltagsleben haben aber ihre Berechtigung darin, dafs die Handlung als folche allgemeingiltig fein foll, das Individuum aber unwefentlich ift. Darum find die Individuen nur nach der Seite des Charakters individualifirt, nach der Seite der realiftifchen Erfcheinung hin — Zeit, Volk, Tracht — aber durchaus fchematifch gehalten. Das wirkliche Genrebild macht es gerade umgekehrt: es individualifirt eben diefe realiftifche Erfcheinung und baut auf dem dadurch gegebenen begrenzten Boden den Einzelcharakter auf, der fomit zwar typifche, nicht aber fymbolifche Bedeutung haben kann. Die einzelnen Scenen brauchen deshalb der Wahrheit der Erfcheinung nicht zu entbehren: Cornelius hat gerade hier bewiefen, wie man die eingehendfte Beobachtung des Lebens mit einer allgemeingiltigen Bedeutung verbinden könne. Es war das innerhalb feiner grofsen Kompofition für diefen einen Theil ebenfo berechtigt, wie die von ihm verfchmähte und nie geübte Genremalerei in ihrer Wefie, wenn fie ein einzelnes, für fich allein beftehendes, aus allem gröfseren Zufammenhang heraustretendes Werk fchafft.

Der letzte Karton, in befchränkter Ausdehnung dem Entwurfe gegenüber ausgeführt, ift die Ausgiefsung des heiligen Geiftes: er wurde an dem Todten-

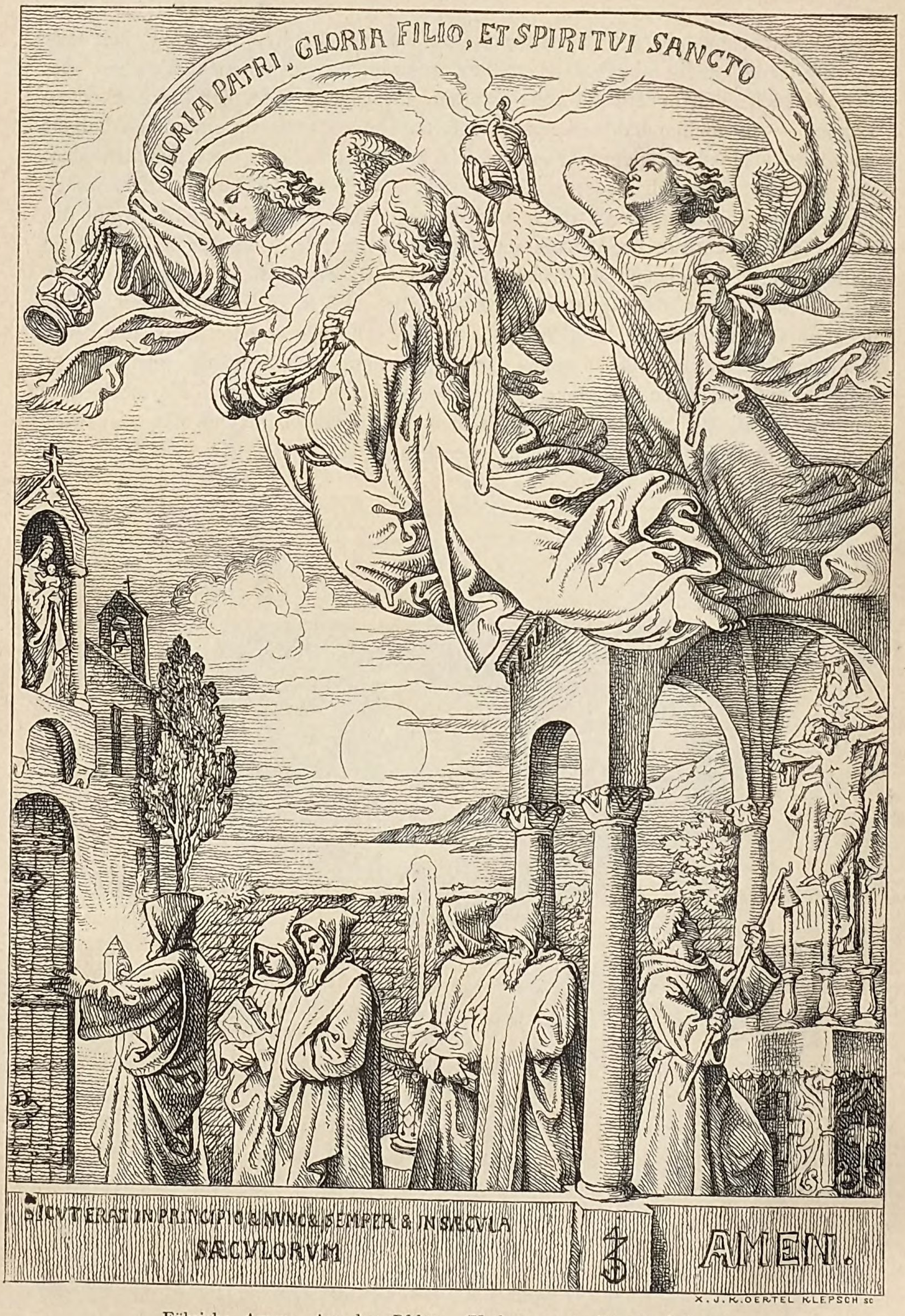
bette des Meifters aufgeftellt, als diefer am 6. März 1867 die Augen gefchloffen hatte. Er ftarb nicht als letzter diefes Kreifes: er ging vielmehr den anderen im Tode ebenfo voran wie im Leben. Eben darum ift es aber auch geftattet, feinen Hingang als den entfcheidenden Moment an den Schlufs diefer Betrachtung zu ftellen. Cornelius ift, wie der entfchiedenfte Kämpfer, fo auch der, in welchem der Gegenfatz fich am kräftigften verkörpert hat und welchem in Verbindung mit der klaren Erkenntnifs der Lage auch die gröfste künftlerifche Schöpferkraft innewohnte. Deswegen wird fich die ganze grofse Bewegung in der Malerei, die als die neue deutfche Malerei bezeichnet worden ift, in erfter Linie an feinen Namen anknüpfen, und die Werthfchätzung, die man ihr angedeihen läfst, mit der Schätzung feines künftlerifchen Werthes ftehen und fallen.

Wie alle Neubeginner ift er einfeitig gewefen. Um die verlorene nothwendige Seite einer tüchtigen Malerei, die gute und forgfältige Zeichnung wieder in ihr Recht einzufetzen, um den für jede Kunft nothwendigen bedeutfamen Inhalt wieder zu finden und zu fchaffen, hat er in diefen Aufgaben nicht eine wefentliche, fondern die wefentliche Aufgabe der Malerei geglaubt erkennen zu müffen, und hat demgemäfs alles Gegentheilige mit unentwegter Entfchiedenheit verworfen. Die höchfte Stufe wäre jedoch ein Ausgleich diefer nothwendigen und berechtigten Seiten mit den nicht minder nothwendigen und berechtigten eines alle Anlagen der Farbengebung verwerthenden Kolorites gewefen: diefen Schritt hat er nicht gethan, und eben deswegen hat er die Stufe der Klaffizität nicht erreicht, und die beliebte Gleichftellung mit Goethe ift ungerechtfertigt. Aber ebenfo ungerechtfertigt ift die von mancher Seite ungefcheut ausgefprochene Verwerfung: Cornelius war nicht nur eine nothwendige Stufe in der Neuentwicklung der Malerei, über die man wegfchreitet und die man nicht weiter beachtet, wenn man über fie weggefchritten ift: er hat feine bleibende Bedeutung darin, dafs er eine Seite der Malerei in grofsartiger Weife zur Geltung gebracht hat, die ftets und unaufhörlich für die Malerei von entfcheidender Bedeutung fein wird: den Werth der Zeichnung. Wo irgend die Erkenntnifs Platz greift, dafs fie ein wefentlicher Beftandtheil des malerifchen Werkes fei, wird Cornelius in Ehren ftehen. Wo diefe Erkenntnifs fehlt, da wird die Geringfchätzung eintreten, damit aber auch der fefte Boden für die Malerei verloren gehen. Die koloriftifchen Ausartungen der neueften Zeit find die befte Rechtfertigung für Cornelius den Zeichner, ebenfo wie die Gedankenarmuth, die klägliche Anklammerung an die Zufälligkeit in der Erfcheinung die glänzendfte Bewahrheitung feiner Erkenntnifs von der Bedeutung des Inhaltes für das malerifche Kunftwerk ift. Wird man daher berechtigt fein, die Einfeitigkeit des Meifters als nicht nachahmenswerth zu kennzeichnen, fo darf andererfeits behauptet werden, dafs Cornelius mit feinem Kreis ein bleibend fortwirkendes, weil bleibend nothwendiges Element in der Kunft der Malerei darftellt und dafs, wenn die koloriftifche Einfeitigkeit ausgekoftet ift, eine entfchiedene Rückkehr zu feinen Grundfätzen ftattfinden wird, nicht in dem Sinne, dafs er einfach nachgeahmt würde, fondern fo, dafs das Werthvolle bei ihm als lebendig wirkende Kraft erkannt und als mitbeftimmendes Element aufgenommen wird. —

So bildet diefer Kreis von Männern eine eigenthümliche und in ihrer Art

grofse Erfcheinung in der deutfchen Kunft, welcher durch ihre Einfeitigkeit eine gewiffe Tragik nicht abgeht. Begeiftert fchlagen fie einen neuen Weg ein, der fich vielfach heilfam erweift. Sie glauben ihre ganze Zeit fich nachziehen zu können — fie müffen bald erkennen, dafs fie Unmögliches unternommen haben: es giebt auch noch andere Wege, die fich Herz und Sinn der Menfchen nicht rauben, nicht plötzlich als etwas Verkehrtes hinftellen laffen wollen. Da müffen fie von der Führung zurücktreten und kommen immer ausfchliefslicher auf das ihrem Wefen entfprechendfte Gebiet, das der religiöfen Kunft: fie verzichten damit aber zugleich auf die früher fo entfchieden beanfpruchte Allgemeingiltigkeit ihres Wirkens. Nun geht die raftlos treibende Zeit an ihnen vorüber. Wohl fchaffen fie ruhig weiter, eine ftille Gemeinde; aber fie werden nicht mehr von dem grofsen Strome des Lebens getragen, und noch weniger vermögen fie feinen Lauf zu lenken. Dann erlifcht ftill und unmerklich ein Licht nach dem anderen, und die grofse Welt fühlt fich von dem Heimgang der römifchen Schaar und ihres Hauptmanns wenig berührt.





Führich: Amen. Aus dem Pfalter. (Verlag von A. Dürr in Leipzig.)



J. A. Koch pinx. H. L. Fischer sculps.

MOTIV AUS OLEVANO.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

Von

Th. Frimmel



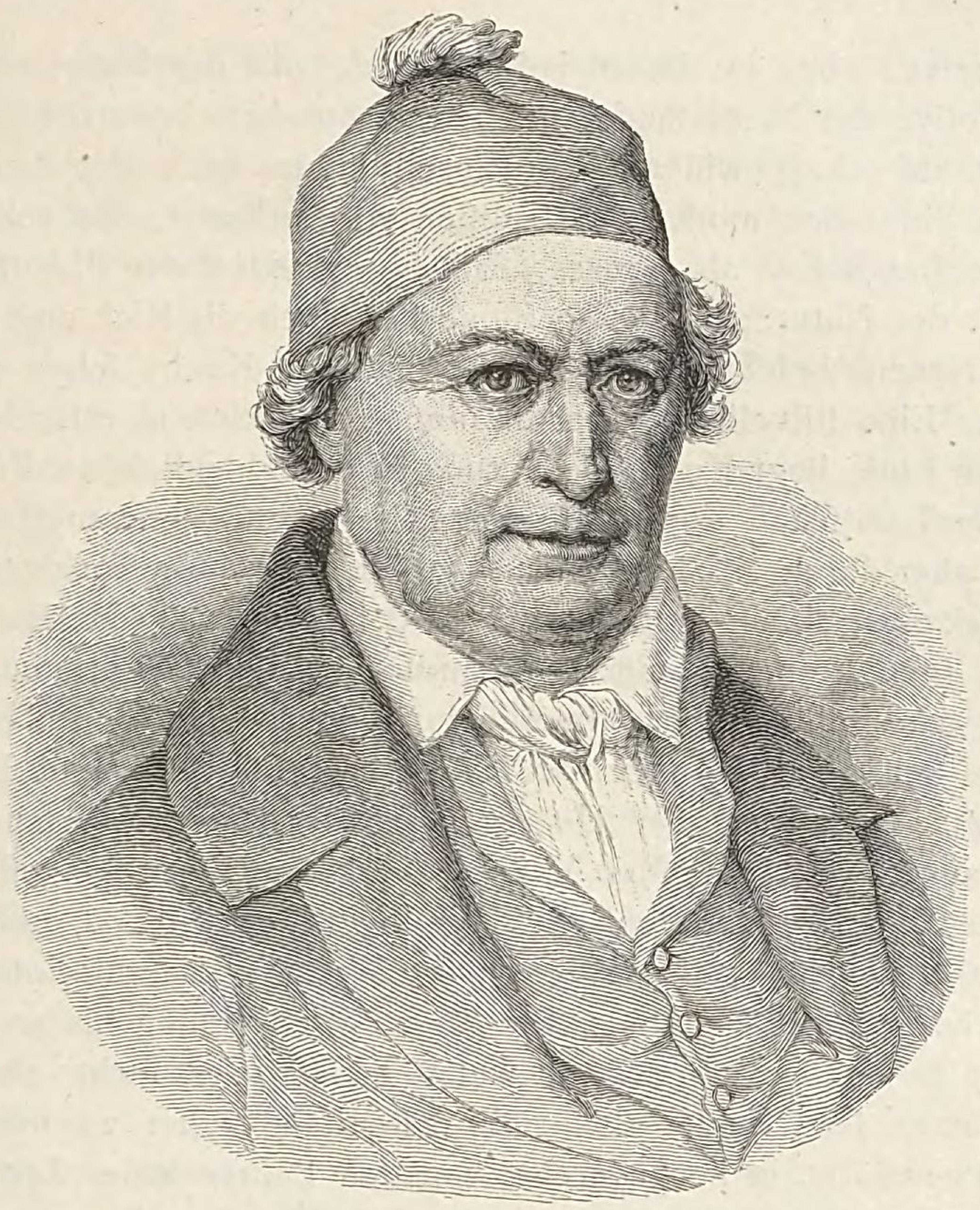
IX.

JOSEF ANTON KOCH

Von

Th. Frimmel

Hierzu eine Radirung.



Josef Anton Koch.

Geb. zu Obergiblen am 27. Juli 1768; geſt. zu Rom am 12. Januar 1839.

Allgemein anerkannt iſt die Bedeutung, die dem Tiroler Koch für die Entwickelung der neueren deutſchen Kunſt zukommt. Seine Stellung in der Kunſtgeſchichte iſt wiederholt zutreffend gekennzeichnet worden, ſein Lebensgang und ſein Charakter haben vielfach Beachtung und Würdigung gefunden. Doch iſt bei dieſen Arbeiten das vielfach zerſtreute Material theils gar nicht, theils nicht in ausreichender Weiſe verwerthet worden.

Man pflegt Koch als einen der Väter deutſcher Landſchaftsmalerei hinzuſtellen; ſeine Schöpfungen auf dem Gebiete des hiſtoriſchen Genre werden ſeit jeher weniger geſchätzt. Zwiſchen Carſtens und Cornelius ſteht er da mitten inne, ohne dem einen oder dem andern an Bedeutung gleichzukommen. In der Landſchaftsmalerei aber beanſprucht Koch eine höhere und zwar eine zweifache Bedeutung. Zunächſt muſs ihm unter den deutſchen Künſtlern ſeiner Tage das Verdienſt gewahrt bleiben, daſs er die energiſche Reaction gegen die ſchwächliche Vedutenmalerei eines Ph. Hackert eingeleitet hat, gegen eine Richtung, die einerſeits in der Anordnung ſich von der Vorlage der Natur nicht losmachen

konnte, andrerſeits aber im Detail jede Fühlung mit der Natur verloren hatte, verwäſſerte Motive der Niederländer des 17. Jahrhunderts benutzend. Koch weiſt zuerſt wieder auf ein gewiſſenhaftes Einzelſtudium nach der Natur hin und hat in dieſem Sinne den modernen Realiſten vorgearbeitet. Er verlangt aber in Bezug auf die Landſchaft als Ganzes, daſs ſie ein Kind der Phantaſie ſei, nicht eine Abſchrift der Natur. In dieſem Sinne hat Koch die Richtung eines Caspar Dughet von Neuem belebt, die bis zu den Tagen Kochs ſchon gänzlich verkommen war. Eine ſtilvolle Landſchaft muſste von Neuem erfunden werden.

In zweiter Linie liegt Kochs Bedeutung in der glücklichſten Belebung einer charaktervollen Landſchaft durch hiſtoriſche, beziehungsweiſe mythiſche Figuren. Mit wenigen aber durchaus zutreffenden Worten hat Anton Springer dieſen Vorzug Kochs gekennzeichnet: »Die Figuren ſind im Sinne des Malers keine äuſserliche Zuthat, ſondern ſtehen mit der Landſchaft, dem natürlichen Schauplatz ihrer Thaten, dem Spiegel ihrer Stimmungen in innerem engen Zuſammenhange.« Man erinnere ſich an die Ruhe und Klarheit der Formen und Linien in der Landſchaft mit Apoll unter den Hirten, vergleiche damit den ſchroffgeformten Schauplatz, auf den der Künſtler Macbeth und die Hexen hingeſtellt hat, und man wird die Wahrheit des Springer'ſchen Wortes zugeſtehen müſſen.

So gerieth Koch in Kampf mit der hergebrachten charakterloſen Schablone. Ohne groſse äuſsere Erfolge hat er für ſeine Ueberzeugung bis an ſein Lebensende gekämpft, jedoch mit dem Bewuſstſein, daſs er nicht gänzlich unverſtanden geblieben ſei. Zählte doch ein Friedrich Preller zu ſeinen Schülern, war er doch geſchätzt, ja hoch verehrt von den Beſten ſeiner Zeitgenoſſen, von Thorwaldſen, Cornelius, Overbeck, Veit, Führich, Genelli und überdies von einem groſsen Kreiſe von Talenten niederen Ranges. Demgemäſs verdankt auch eine ganze Gruppe deutſcher Maler ſtiliſtiſcher Richtung dem alten Tiroler unmittelbar oder mittelbar ihren künſtleriſchen Charakter. Reinhart (Rhoden), Reinhold, Ramboux, K. Fohr, J. D. Paſſavant, J. H. F. Olivier, Steinkopf, durch dieſen wieder beeinfluſst Louis Mayer aus Neckarbiſchofsheim wären da zu nennen. Auch E. Fries, Ludwig Richter, Rottmann, R. Kummer, Jul. Schnorr und A. Zimmermann gehören in mancher Beziehung hieher, ganz abgeſehen von einer Anzahl weniger bedeutender Künſtler, die als Schüler Kochs in der Literatur vorkommen [1]). Am beſten verſtanden und am reinſten fortgepflanzt wurde Kochs künſtleriche Art durch Fr. Preller und deſſen Sohn.

Die groſse Beliebtheit, deren ſich Koch bei vielen ſeiner Zeitgenoſſen erfreute — ſie iſt uns mannigfach verbürgt [2]) — erklärt ſich wohl hauptſächlich durch ſein leutſeliges, heiteres Weſen, ſein vielſeitiges Wiſſen, durch ſeine Herzensgüte und die Bereitwilligkeit, die beſten Erfahrungen den jüngeren Kunſtgenoſſen mitzutheilen. Beſonders in den drei letzten Decennien ſeines Lebens galt er als väterlicher Freund der jungen Maler aus dem Norden. Allerdings muſsten dieſe eine ſcharfe, oft wenig höfliche Kritik zu ertragen verſtehen, denn — dies iſt eine nicht unweſentliche Seite von Kochs Weſen — ſeine Rede war ungeſchminkt und geradeaus, ſein Benehmen derb und ungeſchliffen. Neben den Ausdrücken höchſter, edelſter Begeiſterung ſind uns auch viele überliefert, die dem Meiſter den Beinamen eines geiſtreichen Cynikers verſchafft haben. Sie ſind

zum Theil nur in mündlicher Ueberlieferung bis auf unsere Tage gekommen, zum Theil finden wir sie in den Briefen und anderen schriftlichen Auslassungen des Malers. Kochs Charakter, seine originelle Art des Umganges, seine Persönlichkeit verdienen eingehende Beachtung. Wir werden weiter unten darauf zurückkommen. Vorerst aber sei ein Blick auf den Lebensgang des Künstlers geworfen.

Koch ist am 27. Juli 1768 zu Obergiblen bei Elbigenalp im Lechthale geboren[3]). Der kleine Ort gehörte zu dem »k. k. Land- und Kriminal-Untersuchungsgericht« Ehrenberg. Der Vater unseres Malers, Josef Koch, ein geborener Tiroler aus Lermos, trieb einen Citronenhandel nach den Gegenden des Rheins, Mains und der Mosel und nahm im Jahre 1760 zu Coblenz Anna Elisabeth Burdi zur Frau, »welche von sehr einnehmender Gestalt und einer guten Erziehung war«. So berichtet der Tiroler Bote des Jahres 1822. In den Pfarrbüchern von Elbigenalp ist Kochs Mutter, offenbar nach dialektischer Umformung des Namens, »Bortnerin« genannt. Sie heisst dort »Maria Elisabeth Bortnerin«. Erst nach seiner Verheirathung siedelte sich Vater Koch in Obergiblen an. Von elf Kindern, die ihm Maria Elisabeth geboren hatte, starben acht frühzeitig dahin, so dass endlich nur Josef Anton und zwei Schwestern übrig blieben. Schon in der »frühesten Jugend« wurde Josef Anton in die Schule von Elbigenalp geschickt. »Gerade zur dortigen Zeit versah Lukas Liskodin, ein ehemaliger Waldbruder, das Amt eines Schullehrers alldort, und dieser geschickte Schulmann bemerkte bald mit Verwunderung, dass der junge Koch ein ausserordentliches Talent zur Zeichenkunst besitze, weil er bei dem Unterricht im Schreiben beinahe alle Blättchen Papier mit Zeichnungen zierte und darauf mit seiner Feder auf eine leichte Weise und nicht ohne Geschmack Vögel, vierfüssige Thiere, menschliche Figuren oder wohl gar Porträte seiner Schulkameraden anbrachte und dessen ungeachtet in dem Schulunterrichte selbst nicht zurückblieb. Als nun Koch die Schule zu verlassen im Begriffe stand, wurde das Gericht Ehrenberg und somit auch das dazu gehörige Lechthal auf höhere Anordnung von dem berühmten Blasius Hueber, Schüler und Nachfolger des unvergesslichen Peter Anichs, im Jahre 1777 vermessen und hierdurch die vorherrschende Liebe des jungen Koch zur Zeichenkunst umsomehr angefeuert, als er sich bald darauf bei dem angekommenen Geodäten so beliebt zu machen und die Erlaubniss zu erlangen wusste, denselben in seinen Geschäftsreisen begleiten und den Dienst eines Handlangers verrichten zu dürfen.« Der Knabe sah also damals mit dem aufnahmsfähigen Blick des Kindes correcte Zeichnungen eines geübten Geometers vor seinen Augen entstehen; er lernte das verständnissvolle Eingehen in die mannigfache Bodengestaltung seiner malerischen Heimath und machte, wie berichtet wird, gelungene Versuche, die Zeichnungen der Ingenieure zu copiren. Nicht ohne Bedeutung mag diese bisher kaum beachtete Anregung für Kochs späteres Schaffen gewesen sein, obwohl der kurze Anlauf zu künstlerischer Thätigkeit nur zu bald abgeschnitten wurde. Die knappen Verhältnisse, in denen die Familie lebte, liessen einen landesüblichen Erwerb erwünscht erscheinen. Der Junge muss Hirtendienste leisten. Statt den Stift zu führen, hütet er Schafe auf der Alpe Krabach und ist nun darauf angewiesen, an Baumrinde

und flachen Steinen ſeinen Trieb nach zeichnender Thätigkeit zu befriedigen. Miſsvergnügt erträgt der talentvolle Knabe ſeine Degradation zum Hirten. Unterdeſſen aber bereitet ſich, ohne ſein Wiſſen, ein beſſeres Schickſal vor. Weihbiſchof Umgelder von Augsburg kam zur Firmung ins Lechthal und beſuchte bei dieſer Gelegenheit auch Elbigenalp. In der Schule zeigt ihm Liskodin die Zeichnungen von Koch. Umgelder iſt überraſcht und verſpricht, das junge Talent zu unterſtützen. Kochs Mutter jedoch wollte keinen Künſtler aus ihm werden ſehen, ſondern ihn »ſtudiren laſſen«. Eine Zeit lang (bis zum Herbſt 1782) brachte der Junge nun im Hauſe zu, »wo er die Mutter theils in der Feldwirthſchaft unterſtützen und theils die Anfangsgründe der lateiniſchen Sprache lernen muſste, übrigens aber jede freie Stunde zur Ausbildung in der Zeichenkunſt zu benutzen ſtrebte.«

Im Jahre 1782 kam Koch nach Dillingen zu Prokanzler Schnoeller, der das wiſſenſchaftliche Talent des Jünglings prüfen ſollte [4]). Von einem nachherigen Verweilen in der deutſchen Schule zu Wittislingen wird im Tiroler Boten (von 1822) erzählt. Endlich wendet man ſich an den Mäcen in Augsburg. »So nahmen ſie mich einmal mit und führten mich zum Biſchofe von Augsburg, Baron Umgelder, der früher einmal, als er bei uns im Lechthale firmte, meine Zeichnungen, wie ich ſie ſo aus eigenem Antriebe machte, geſehen hatte und dabei verſprochen hatte, ſich meiner anzunehmen.« So erzählte Koch ſelbſt dem Maler Flatz [4]). Weiter erzählte er davon, daſs er in Augsburg zu einem Bildhauer J..... [5]) (höchſt wahrſcheinlich Ignaz Ingerl geb. 1751, geſt. 1801) in die Lehre gekommen und von dieſem ſchlecht behandelt worden ſei. »Ein gewiſſer Maler Mettenleiter ... legte Fürſprache für mich beim Biſchofe ein und der Biſchof gab mich in die Karlsſchule nach Stuttgart«.

Durch die Mittheilungen eines ehemaligen Kollegen Kochs aus der Karlsſchule im »Neuen Necrolog der Deutſchen« für 1839, durch Chr. H. Pfaffs »Lebenserinnerungen« (Kiel 1854) und Heinr. Wagners »Geſchichte der hohen Karlsſchule« (Würzburg 1856) ſind wir über die Stuttgarter Periode in Kochs Leben beſſer unterrichtet [6]) als über die Tage ſeiner Kindheit. Wir erfahren, daſs Koch am 2. Juni 1785 »ganz frei« in der Karlsſchule aufgenommen worden ſei und dieſelbe im December 1791 verlaſſen habe. (Koch ſelbſt erzählte in ſeinen alten Tagen dem Maler Flatz: »Im Inſtitute war ich von 1787 bis 1792.« Seine offenbar durch altersſchwaches Gedächtniſs beeinfluſste Angabe kann den Angaben Wagners gegenüber nicht in Betracht kommen.) Das Zeugniſs ſeiner Aufnahmsprüfung lautete dahin, »Koch habe einigen Anfang in der Aritmethik gemacht, ſich bloſs durch eigenen Fleiſs ganz artige Kenntniſſe in der Länder- und Völkerkunde erworben. Er ſchreibe gut, habe aber in Sprachen noch Nichts gethan. Er habe das vortrefflichſte Talent und ganz auſserordentliche Proben ſeiner Religionskenntniſſe gegeben.« Bezüglich der hier erwähnten Kenntniſſe in der Länder- und Völkerkunde ſei daran erinnert, daſs Koch bis ins Alter eine Vorliebe für dieſe Wiſſenſchaften gehegt hat.

Während der erſten Studienjahre in der Karlsſchule dürfte übrigens Koch hauptſächlich durch ſein künſtleriſches Talent geglänzt haben. Unter den »Prämianden« des Jahres 1788 wird »In den Künſten: Eleve Koch« genannt, ebenſo

1789. Anfänglich war Koch zum Kupferſtecher beſtimmt und lernte ſo jene Technik ausüben, durch die er uns ſpäter eine Reihe vorzüglicher Compoſitionen vermittelt hat. Ich meine insbeſondere die 20 römiſchen Anſichten, die Andreſen in ſeinen Maler-Radirern des 19. Jahrhunderts unter Nr. 1—20 beſchrieben hat.

Von Kochs Zeichnungen und Radirungen für die Karlsſchule iſt mir nichts zu Geſicht gekommen. Erwähnt wird eine ſolche im Tiroler Boten von 1839 (S. 48). Ein Blatt der Stuttgarter Sammlung mit einer Caricatur der Göttin Mode, des Rococo, ſtammt zwar aus der Stuttgarter Zeit des Malers, iſt aber gewiſs nicht für die Schule hergeſtellt. Frühe Proben[7]) aber von ſeinem Talent ſind uns in jenen Illuſtrationen erhalten, die er in das Tagebuch ſeiner Ferienreiſe in die Schweiz gezeichnet hat. Kochs Reiſegefährte war Roos, ein Mitſchüler aus der Stuttgarter Akademie. Den Text ſchrieb Pfaff, wohl hauptſächlich nach Angabe von Koch, der mit noch wenig geübter Hand aber mit viel Humor den Bilderſchmuck beſorgte. Der gröſste Theil des Tagebuches befindet ſich heute im Kupferſtichkabinet zu Stuttgart. Dieſen Theil hat zuerſt E. Förſter auszugsweiſe in Eggers' Kunſtblatt von 1855 mitgetheilt; Lützow hat hat ihn ſpäter ausführlicher behandelt (Zeitſchrift f. bild. Kunſt 1874). Die erſten und letzten Blätter des intereſſanten Dokuments befinden ſich gegenwärtig im Ferdinandeum zu Innsbruck, wohin ſie als Geſchenk von Profeſſor C. Fr. Stumpf Brentano gekommen ſind. Dieſer hatte ſie bei F. A. C. Preſtel in Frankfurt a. M. erſtanden[8]). Preſtel ſeinerſeits hatte die Blätter wieder aus der Marſchall'ſchen Sammlung bekommen. Der Text für dieſe Theile des Buches, alſo der Anfang und das Ende der Reiſebeſchreibung fehlt; dagegen geben uns die Aufſchreibungen des Stuttgarter Fragmentes (30 Blätter 4°), das auch eine geſchriebene Ueberſicht der Zeichnungen enthält, über die Richtung und einigermaſsen auch über Zeit und Dauer der Reiſe einige Auskunft. Im Unklaren ſind wir über das Jahr, das zwiſchen 1785 und 1791 liegen muſs und zwiſchen 1789 und 1791 liegen dürfte. Da in dem Texte ſchon ein hoher Grad von Widerwillen gegen die Karlsſchule zum Ausdruck kommt, iſt das Jahr der Reiſe näher an 1791 (im December dieſes Jahres entfloh Koch aus der Akademie) als an 1785 (Jahr des Eintrittes) anzuſetzen[9]). Die erſte chronologiſche Angabe, die im Stuttgarter Fragment vorkommt, lautet: »4. Tagereiſe XXIX. April«, woraus ſich der 26. April als erſter Reiſetag ergiebt. Der Weg ging über Neckar-Thailfingen, Hohen Urach, Zwiefalten, Salmansweil an den Bodenſee. Petershauſen wird genannt, Conſtanz, Emadingen, die Inſel Reichenau, Schaffhauſen. Der erſte Mai findet die Wanderer am Rheinfall, deſſen Groſsartigkeit ſchwungvoll beſchrieben iſt. Am zweiten Mai wird eine anſtrengende Wanderüng auf Bergpfaden verzeichnet. Nun folgen noch hübſche Aquarelle, die Landestrachten aus Württemberg darſtellen, aber die Reiſebeſchreibung läſst uns hier im Stich. Uebrigens dürften die Jünglinge bald zurückgekehrt ſein; denn lange Ferien gab es in der Karlsſchule nicht[10]).

Aus den langen Reflexionen über die Malerei, die ſich im Tagebuche finden, müſſen einige Stellen hervorgehoben werden, die offenbar ganz im Sinne, vielleicht mit den Worten Kochs abgefaſst ſind. Sie enthalten einen entſchiedenen

Proteſt gegen das Rococo und weiſen auf die Nachahmung der Antike, der »Muſe im Olymp«. »Ihr heftigſter Gegner iſt die Mode, welche der Pöbel Geſchmack nennt.« Dieſe Mode (das Rococo nämlich) wird nun ausführlich geſchildert, wie ſie ſich auf »ſäulenartigen Füſsen erhebt« und umhangen iſt »mit angefüllten Goldſäcken«. »Ich wurde noch nicht bezwungen, ich widerſtehe ihr, ich ſuche ſie von mir zu ſchleudern.« Den böſen Götzen Geſchmack hat Koch auch auf einer von uns in Holzſchnitt reproducirten Zeichnung dargeſtellt (ſ. d. Abbild.). Auch auf einem groſsen Aquarell von Koch im Stuttgarter Kupferſtichcabinet ſehen wir die ſäulenfüſsige Figur mit der Beiſchrift: »Geſchmack heis' ich«. Die Muſe iſt rechts oben dargeſtellt in antikiſirender Kleidung vor einer Staffelei ſtehend und weinend, denn ſie wird von einem uniformirten Lehrer geprügelt. Im Vordergrund gewahrt man eine ähnliche Scene. Ein Lehrer der Karlsſchule droht dem Künſtler mit erhobenem Stock. Auf dem Boden liegen, von einem Uniformirten getreten, links eine Fackel, in der Mitte »Laocoon oder die Graenzen der poesie und Mahlerey«. Der Sinn iſt klar. Koch will mit der Zeichnung die Kunſtübung in der Karlsſchule lächerlich machen und die Antike als miſshandelt und mit Füſsen getreten hinſtellen. Koch bekennt ſich alſo, ſo weit es bei dem etwa zwanzigjährigen Künſtler ein derartiges Bekenntniſs giebt, zum Claſſicismus, den er ſpäter nicht ohne Bitterkeit angriff, beſonders in der von David vertretenen Form (vergl. D. Fr. Strauſs, Kl. Schriften).

Im Tagebuch läſst er die Muſe eine lange Rede halten. Sie rührt den jungen Künſtler und dieſer ſpricht: »Ich ſchwur auf dem Wege der Muſe, auf dieſem Pfade der Einſamkeit zu meinem Ziele zu gelangen.«

Seine Kunſtanſchauungen ſind übrigens noch wenig geklärt, denn in demſelben Tagebuch ſpricht er auch von Rafael und Pouſſin als von ſeinen Idealen.

Ergötzlich ſind die Karikaturen, die Koch von den Mönchen und Kloſter-Brüdern in Salmannsweil entwirft; wir geben davon zwei in Nachbildung (S. 28). »Beſonders erfindungsreich war er auch in Caricaturen à la Hogart«; ſo dictirte Pfaff. Auch andere Quellen bringen ähnliche Angaben. So heiſst es im »Tiroliſchen Künſtlerlexikon« von 1830, daſs Koch in der Karlsſchule »ſchon die ſchönſten Zeichnungen, beſonders ſatiriſchen Inhalts« gemacht habe, u. a. hätte er »die zwey Töchter des Obervorſtehers wegen ihrer Häſslichkeit als Vogelſcheuchen auf einem Kirſchbaume und den Obervorſteher ſelbſt, welcher nur ſchlechten Tabak zu rauchen pflegte, mit der Pfeife im Munde«, gemalt »wie die Vögel umher von dem Geruch betäubt todt aus der Luft fallen«. Mag die erzählte Geſchichte wahr oder erfunden ſein, ſie weiſt darauf hin, daſs Koch ſeinem Unbehagen an dem Regiment der Karlsſchule hin und wieder durch ſatiriſche Zeichnungen Luft gemacht hatte. Einige derſelben ſind uns erhalten und wurden oben erwähnt. Auch Pfaff erzählt von übermüthigen Streichen, bei denen Koch als Zeichner gelungener Karikaturen betheiligt war. Bei einer ſolchen Gelegenheit nun wurde Koch »als verdächtig auf das *carcer* gebracht, und der Herzog äuſserte ſich in einem Salon, die Sache ſolle ſtreng unterſucht werden« »Die Freunde ſahen das unvermeidliche Loos Kochs voraus, als gemeiner Soldat nach der Feſtung Asperg abgeführt zu werden. Es wurden daher alle Anſtalten zu ſeiner Befreiung getroffen. Er wurde vorſichtig aufgefordert, ſich an zuſammen-

gebundenen Betttüchern aus dem Carcerfenſter herabzulaſſen, welches auch gelang, worauf er in den Chevalier-Saal gebracht und den ganzen folgenden Tag unter meiner Bettdecke verborgen gehalten wurde. In der darauffolgenden Nacht geleitete ich ihn über die Gartenmauer zu unſerem gemeinſchaftlichen Freunde Jäger, meinem nachherigen Schwager, der ihn noch ein oder zwei Tage in Verborgenheit bei ſich behielt, um in dieſer Zwiſchenzeit den Verfolgern zu entgehn, die ihm nachſetzten«[11]).

Koch entkam alſo wirklich. Später erzählte er dem Maler Flatz ſelbſt von ſeiner Flucht durchs Fenſter und über die Mauer. »Flugs eilte ich aus der



Koch auf dem Scheidewege zwiſchen Kunſt und Mode.
(Nach einer Zeichnung.)

Stadt. Um vier Gulden kaufte ich einen Gaul; das war ein ſchöner Araber und ſo trottete ich der Grenze zu, nach Freudenſtadt im Schwarzwalde. Hier verkaufte ich meinen Pegaſus dem Abdecker und ich glaube, ich habe im Handel Nichts eingebüſst.«

Die Flucht geſchah zu Beginn des Decembers 1791. In einem langen Briefe an ſeine »ehemaligen Vorgeſetzten« in der Akademie ſetzt er die Beweggründe ſeiner Flucht aus einander. Seine Eltern hätten ſeine Entlaſſung aus der Anſtalt begehrt, ohne daſs man ihn frei gegeben hätte. Auch beſchwert er ſich mehrfach über grobe Miſshandlungen. Der Brief trägt das Datum: »Stuttgart den 5. December 1791«, ſcheint alſo kurz nach der Flucht aus dem Carcer und noch vor der Flucht aus Stuttgart geſchrieben zu ſein.

Das wichtigſte Ziel ſeiner Reiſe war zuvörderſt Straſsburg, in welcher Stadt

er fchon früher auf einer Ferienreife Verbindungen angeknüpft hatte. Dort wird er mit Jubel von feinen Freunden empfangen. Noch »auf der Brücke« fchneidet er fich den Zopf ab und fchickt ihn mit Poft an die Karlsfchule. Bald wird es ihm aber klar, dafs feine Freunde in Strafsburg Jacobiner find. Ihr Treiben, ihre Verfammlungen befonders mifsfallen ihm; auch das Anerbieten, ihn als Penfionär zu David nach Paris zu fchicken, kann ihn nicht halten. »Ich rifs aus und ging 1793 nach Bafel«, erzählte Koch fpäter. Es fcheint, dafs er fich in der Angabe des Jahres geirrt hat; fchon die Flucht aus der Karlsakademie fetzte er um ein Jahr zu fpät an; er dürfte dies auch bei den bald auf die Flucht folgenden Ereigniffen gethan haben.

»Hier (in Bafel) blieb ich beinahe ein Jahr«, fchreibt Koch einem ehemaligen Genoffen aus der Karlsfchule mehrere Jahre fpäter (nämlich im Jahre 1805), »bis ich in den Geruch eines gefährlichen Menfchen kam und verwiefen wurde. Ich kam nach Bern, da wollte man mich nicht haben; ging nach Biel, da wurde ich geduldet.« Längere Zeit hielt fich Koch nun in Neufchâtel auf, wo er die Bekanntfchaft eines Dr. George Nott, Hofmeifters bei Lord Langfort, machte. Von diefer Seite kam die Anregung, dafs Koch nach Italien ging, welches Land ihn bekanntlich bleibend fefthielt. »Vorher ging ich in die Berner Alpen, frafs Rahm mit am Feuer gebratenem Käfe und ftolperte gleich einem Gemfenjäger auf den Bergen herum.« Tiefe Eindrücke und manche forgfältige Studie mag er aus diefen Jahren in fein fpäteres Schaffen hinübergenommen haben. Noch lange nachher arbeitet er mit Motiven, die in jenen Jugendjahren gefammelt fein müffen. Wir erinnern an das Schmadribach-Bild in München und Leipzig (1811) und an die »Vue de la Joungfrau« in Kopenhagen. Der Zeit, da er in den Berner Alpen herumfchweifte, mögen die zwei Blätter angehören, das Hofpiz auf der Grimfel vorftellend; eins in der Stuttgarter Sammlung, das andre in der Wiener Academie. Hieher gehören wohl auch die Aquarelle mit Schweizerlandfchaften in Kopenhagen (Thorwaldfen-Mufeum Nr. 264, auch Nr. 265 [12]).) Nott war unterdeffen nach Italien gereift und fchrieb an den jungen Künftler aus Neapel, er möge gleichfalls dahin reifen. Koch war nun rafch entfchloffen. »Es war das Ende des Monats December« (fo lefen wir in dem oben erwähnten Briefe). »Ich marfchirte deshalb in allgewaltiger Kälte über den Gotthardt, Mailand, Bologna, Florenz [13]) und Rom nach Neapel, blieb dort zwei Monate und ging, nachdem ich noch Salerno und das alte Päftum oder Pofeidonia gefehen hatte, nach Rom zurück. »Aufser einer kleinen Streiferei nach Livorno, Pifa und Florenz war ich feither immer in diefer famofen Stadt. Drei Jahre hatte ich eine Penfion von etwa 200 Scudi jährlich, vermittelft diefes Freundes« (nämlich Dr. Notts). In dem langen Briefe kommt Koch auch auf feine Beziehungen zu Frauenholz in Nürnberg zu fprechen, bei dem er einige feiner Compofitionen in Verlag gab. Es find die zwei Blätter zu Wielands Oberon: »Hüons Ankunft vor der Höhle Scherasmins«, comp. von Koch in Rom 1799, geftochen von J. Schumann in Dresden 1800, und »Die Flucht aus dem Zaubergarten« geftochen von J. Schumann in Dresden 1802). Darauf berichtet er, dafs er fich »mit einer braven jungen Hausgenoffin« verfehen habe, die ihm aber nicht lange erhalten blieb: »Vor zwei Jahren war ich tödtlich krank; es graffirte hier eine Seuche...

nämlich das Faulfieber. In meiner Wohnung lagen acht Perfonen auf den Tod, fünf ftarben, auch meine vielgeliebte ragazzina ging drauf, ich aber kam wieder auf die Beine und blieb feitdem gefund.« So fchreibt Koch in demfelben Briefe.

Kochs Wanderung nach Italien dürfte im Winter von 1794 auf 1795 gefchehen fein. Die verläfslichen Quellen lauten dahin. Wenn Koch in alten Tagen das Jahr 1796 nennt, fo fällt das nicht fchwer in die Wagfchale; erzählt er doch zu gleicher Zeit, er fei drei (ftatt zwei, wie er im Jahre 1805 fchreibt) Monate in Neapel geblieben.

In den erften Jahren feines römifchen Aufenthaltes fcheint Koch die tiefften Kunfteindrücke feines Lebens empfangen zu haben. An Carftens und Wächter fchlofs er fich enge an. »Von diefen beiden Künftlern habe ich viel gelernt, befonders von Carftens«, fo äufserte fich der alte Koch gegen Maler Flatz. »Ich wohnte auch ein paar Jahre mit Thorwaldfen zufammen.«

Auf den Umgang mit Carftens ift hier jedenfalls am meiften zu achten. Koch copirte nach Zeichnungen des Schleswiger Meifters. Wir wiffen, dafs er eine Reihe von Compofitionen zu den Argonauten nach Carftens radirte und können unfchwer in fpäteren Compofitionen Kochs Anklänge an die damals erfafsten Bilder Carftens'fchen Urfprungs nachweifen. Als Beifpiel fei der Raub des Hylas durch die Nymphen genannt. Koch hat auf feine zahlreichen Darftellungen diefes Gegenftandes (Raczynski fagt, der Raub des Hylas fei fieben Mal von Koch gemalt worden, die Figur des hinfinkenden Hylas von Carftens herübergenommen. So auf der Zeichnung Nr. 6347 der Wiener Akademie und auf dem Aquarell in Stuttgart, ferner, wenn ich nicht irre, auf dem Gemälde im Städelfchen Inftitut (Nr. 405).[14])

Die Nymphen bei Koch zeigen viel geringere Uebereinftimmung mit denen bei Carftens; die Landfchaft endlich ift gänzlich neu erfunden und dürfte auch auf den einzelnen Wiederholungen von Kochs Hand mancherlei Variationen zeigen.[15])

Wer den Zufammenhang zwifchen Koch und Carftens genauer ftudiren wollte, der würde in Kochs Compofitionen, befonders in denen zu Dante, gar manche Geftalt finden, die in ihrem Wefen auf Carftens zurückgeht. Der fauftkämpfende Pollux und Amykos auf Taf. XII. der Argonauten fcheinen Koch fehr tief im Gedächtnifs geblieben zu fein. Ebenfo die arbeitenden Helden auf Taf. IV, der Centaur Chiron auf Taf. VI und die Riefen auf Taf. IX. Hatte doch Koch die Begeifterung für Dante nirgends anders her als von dem älteren Genoffen. Faft aus jeder Periode feiner Künftlerlaufbahn find uns Zeugniffe dafür überliefert, dafs er fich mit Dante's Divina Commedia eingehend befchäftigt habe; die unzähligen Blätter mit Compofitionen zu Dante fprechen allein fchon dafür. Grofse Stücke des Gedichtes wufste er auswendig; junge Ankömmlinge in Rom, die fich ihm vorftellten, fragte er häufig vor allem Andern, ob fie Dante gelefen hätten. Wurde bejaht, dann war er zufrieden. So war es, als Beda Weber 1829 mit dem alten Koch zufammentraf, fo auch, als Führich zu dem greifen Künftler kam[16]).

Wenn trotz diefer Begeifterung die Dante-Compofitionen Kochs nicht allen Anforderungen entfprechen, die man an derlei Dinge zu ftellen gewohnt ift, fo liegt das gewifs nicht an geringem Verftändnifs oder wenigem Eindringen in den Geift des Gedichtes, fondern an Kochs mangelhafter Kenntnifs der Anatomie.

Aus der Karlsfchule mag er nur geringes anatomifches Wiffen mitgebracht haben, und bei Carftens hat er den Bau des menfchlichen Körpers gewifs auch nicht methodifch ftudirt. So hing denn unferem Künftler ftets eine gewiffe Unficherheit bei Darftellung der menfchlichen Figur an. Auf räumlich kleinen Blättern ift das nicht auffallend, fo dafs einige wildbewegte Scenen aus Dante's Inferno als meifterlich fkizzirt bezeichnet werden müffen. Je gröfser aber die Dimenfionen werden, defto deutlicher zeigt fich der Mangel anatomifchen Wiffens.

Die Dante-Compofitionen Kochs, meift Federzeichnungen, find in aller Welt zerftreut. Der gröfste Theil befindet fich in der Wiener Akademie. In den »Recenfionen und Mittheilungen« des Jahres 1865 wurde kurz nach Ankauf derfelben aus Kochs Nachlafs eine gedrängte Ueberficht über diefe Blätter gegeben, »alles hiftorifche und kritifche Detail« aber für eine fpätere Publication aufgefchoben. Diefe Zeichnungen eingehend zu behandeln ift auch hier nicht der Platz, doch follen unten einige kritifche Angaben nachgeholt werden [17]).

Viele Darftellungen wiederholen fich, mehrere fogar drei bis viermal, ftets aber variirt. So z. B. die Darftellung von Dante, Virgil und dem Engel auf der Brücke (im Hintergrunde), wie fie auf Teufel und Verdammte (Vordergrund) hinabblicken (Inferno XXII). Ein Blatt bei Bernus zeigt diefe Geftalten, aufserdem noch drei Blätter bei Preftel (fie tragen die alten Nummern 27, 28, 29). Ein anderes Blatt bei Bernus, Dante und Virgil auf dem Unthier des XVII. Gefanges, zeigt dagegen ftarke Abweichungen von zwei Blättern bei Preftel, auf denen derfelbe Ritt dargeftellt ift (Nr. 20 und 21).

Die erwähnten Zeichnungen halte ich für echt und für unberührt von fremder Hand, wogegen eine Reihe der Dante-Blätter in Wien fich als überarbeitet herausftellt. Auf einigen dürfte fogar aufser der Compofition nichts von Koch herrühren. Die fremde Hand, die hier eingegriffen, ift die von Kochs Schwiegerfohn, Michael Wittmer, der nach Kochs Ableben den Verkauf des künftlerifchen Nachlaffes leitete und an manche vom Schwiegervater unvollendet gelaffene Zeichnung die helfende Hand legte.

Einige unzweifelhaft von Wittmer gezeichnete Blätter führen auf die Spur, wie man fich in der etwas verwickelten Frage zurecht zu finden vermag. Es ift das vor Allem Nr. 6523, eine figurenreiche Scene aus dem Inferno, von Wichtigkeit für die ftilkritifche Beurtheilung der Koch'fchen Zeichnungen. Wir finden daran eine durchaus faubere aber kleinliche Ausführung. Jede Form ift forgfam umriffen; jede befchattete Fläche des Hintergrundes ift mit gleichmäfsigen Strichlagen ausgefüllt. Links unten, halb von dem darübergeklebten Rande verdeckt, ift Folgendes zu lefen: »Koch 1803 invenit (Wit)tmer dis. 1839.«

Wittmer gefteht es hier ein, dafs er mit Benutzung einer Koch'fchen Compofition gearbeitet hat. Nicht fo aufrichtig ift er auf einem anderen Blatt (Nr. 6519), das genau in derfelben Technik ausgeführt ift wie das vorhergehende, auf dem aber die Bezeichnung »J. Koch« rechts unten nicht die Handfchrift des ebengenannten, fondern die von Wittmer zeigt. Noch andere Zeichnungen laffen zwar mit Beftimmtheit in den grofsen Umriffen Kochs fefte Hand erkennen, find aber mit Einzelheiten von der fchüchternen Hand Wittmers verfehen. [18])

Aber kehren wir zu Kochs Jugendarbeiten zurück! Der Künstler spricht in einem um 1800 geschriebenen Briefe an Frauenholz von einem Aquarell, das



Macbeth und die Hexen. Gemälde im Ferdinandeum in Innsbruck.

Macbeth und die Hexen vorstellt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass hier jenes hochbedeutende Aquarell gemeint ist, welches sich jetzt im Besitz der Familie Bernus zu Stift Neuburg am Neckar befindet. Späterhin hat Koch die Compo-

fition in Oel ausgeführt, vielleicht mehrere Mal. Einmal gefchah dies 1829. Beda Weber berichtet davon. »Für das Ferdinandeum in Innsbruck malte er noch einmal den Macbeth, vermehrt mit dem Hexenzug in der Luft«, lefen wir bei Andrefen. Unfere Abbildung ift nach dem Bilde im Ferdinandeum hergeftellt.[19]) Die Compofition mit Macbeth und den Hexen in der fturmbewegten düfteren Landfchaft giebt uns einen Begriff davon, welch' dramatifcher Zug in dem jungen Tiroler fteckte, ein Zug, der hie und da auch auf einigen Zeichnungen zu Offian zum Ausdruck kommt. Diefe find um 1800 entftanden. In dem eben erwähnten Briefe an Frauenholz fchreibt Koch, an fein Aquarell mit Macbeth anknüpfend: »... Zum Pendant diefer Waffermalerei habe ich eine Scene aus Offian angefangen, ebenfalls eine ftürmifche Nacht; auf einem wilden Berggipfel von Wolken umhüllt erfcheint der Geift Loda dem Fingal, welcher die Kühnheit hat, mit ihm zu ftreiten. Die Gegend ift voller Klippen, eine erftorbene und zerftörte Natur ...«[20]) Die Compofitionen zu Offian befinden fich gegenwärtig zur Hälfte in Kopenhagen, zur Hälfte in Wien. Sie waren zur Illuftration einer Prachtausgabe Offians für Napoleon[21]) beftimmt und waren zum Theil fchon geftochen. Der Künftler felbft fchrieb darüber im Mai 1805 an einen Freund folgendes: »Abends bin ich meiftens befchäftigt, die vorzüglichften Dichtungen im Cyclus zu zeichnen« (vorher hatte er von der Abficht gefprochen, die Meffiade zu illuftriren). »Offians Gefänge habe ich in 37 Blättern gezeichnet, Piranefi in Paris läfst folche durch Tomafo Piroli ftechen.« Marggraf berichtet ohne Quellenangabe, dafs fämmtliche Platten »in den Kriegszeiten nach Madrid kamen. Seitdem hat Niemand mehr etwas von ihnen gehört.«[22])

Kochs Offian-Compofitionen athmen noch gänzlich den Geift Carftens'; nicht zu ihrem Nachtheil laffen fie fowohl in der Formgebung, wie in den Koftümen den Einflufs des älteren Meifters erkennen. Sie zeigen die gröfste Stilverwandtfchaft mit den Argonauten, fo dafs es uns Wunder nehmen mufs, wenn Andrefen die zwei Offian-(Arioft-)Blätter vermuthungsweife in die zwanziger Jahre verfetzt.

In die Zeit um die Wende des vorigen Jahrhunderts gehören noch einige andere Compofitionen, die hier kurz erwähnt werden follen. Aus einem Briefe an Frauenholz vom October 1799 erfahren wir, dafs er wieder einige Zeichnungen fertig habe: Boas und Ruth, die Kundfchafter mit den Trauben, ferner zwei Landfchaften (wahrfcheinlich Gemälde): Rinaldo und Armida, Antigone und Polynices.

Aus dem Jahre 1804 ftammt eine datirte Zeichnung mit der Anbetung der Könige (Stuttgarter Sammlung).

Neben der bisher erwähnten Thätigkeit im hiftorifchen Fache trieb Koch eifrig Landfchaftsftudien nach der Natur. Die nächfte Umgebung Roms bot dazu des Verlockenden genug. Hauptfächlich aber waren es die ewig fchönen Thäler des Sabinergebirges, die von dem nunmehr zur Meifterfchaft gelangten Koch bevorzugt wurden; Subiaco, Civitella und Olevano fahen den Künftler faft jeden Sommer. Als bleibendes Ergebnifs feiner damaligen Studien find uns die oben erwähnten »römifchen Anfichten« erhalten, die er (wie Keftner mittheilt) zwifchen 1806 und 1807 radirt hat. Olevano hatte bis 1805 für Koch noch einen andern Magnet als die fchöne Landfchaft, Caffandra Ranaldi nämlich, die Tochter eines

Bürgers aus Olevano. Diefe führte er 1805 als Frau heim. Sie war ihm bis an fein Ende eine treue Lebensgefährtin und fchenkte ihm drei Kinder, von denen die Tochter Helena die Gemahlin des oben erwähnten Wittmer wurde. Von zwei Söhnen ftudirte der eine, Camillus, Chirurgie, der andere, Auguft, widmete fich den mathematifchen Wiffenfchaften.

Von den radirten römifchen Anfichten hat Koch fpäterhin mehrere in Oel ausgeführt. So z. B. »acqua cetosa« (Andr. Nr. 20). Ein Koch'fches Gemälde diefes Gegenftandes trägt die Bezeichnung: »Giufeppe Koch | Tirolefe | in Roma fece | 1812«[23]) und ftimmt bis auf Kleinigkeiten mit der Radirung überein. Es befand fich 1877 im Befitze des Grafen Hompefch, kam dann an den Kunfthändler Miethke in Wien und wurde von diefem vor Kurzem nach Leipzig verkauft. Das erwähnte Gemälde ift offenbar diefelbe »acqua cetosa«, von der Marggraf berichtet, dafs fie noch vor dem Juni 1812 für Präfident von Asbeck gemalt worden fei. Ein etwa aus derfelben Zeit ftammendes aber nicht datirtes Bild, das diefelben Wanderungen zugleich mit der »acqua cetosa« durchgemacht hat, dürfte gleichfalls für Asbeck gemalt worden fein. Marggraf erwähnt ein »Subiaco mit dem Teverone«, das für den Genannten gemalt wurde. Zu diefem Titel nun pafst das Seitenftück der »acqua cetosa«, das mit einer der Radirungen (A. 7 »Subiaco«) in allem Wefentlichen übereinftimmt; nur im Vordergrunde find andere Figuren angebracht. Das Gemälde ift als »Motiv aus Olevano« von Lud. H. Fifcher radirt und diefe Radirung unferm Texte beigefügt.[24])

Hierher gehört auch das reizende kleine Bild der Pinakothek in München Nr. 223 »Landfchaft aus dem Sabinergebirge«, das ein Winzerfeft auf der Vigna del Belvedere di Olevano vorftellt und nach der gleichnamigen Radirung (A. 3) ausgeführt ift. Weniger trocken und hart ausgeführt als die beiden vorhergenannten Bilder, gehört es zu den beften des Meifters. Die paftofen Partien haben durch Riffe ftark gelitten. Nach der Radirung »Fra Civitella e Olevano« (A. 11) ift ein jetzt im Leipziger Stadtmufeum befindliches Gemälde (Nr. 120) ausgeführt. Es trägt die Bezeichnung: I. Koch Tirolefe f. 1816.

Erwähnenswerth ift Kochs Mitwirkung an dem Atlas zu A. v. Humboldt's berühmtem grofsen Reifewerke. Sie fällt in die Zeit um 1805. In Fueffli's Nachträgen (1806) heifst es: »In 1805 erhielt er von Alex. von Humboldt den Auftrag, die Zeichnungen zu einem Theil feiner Werke (fo z. B. Anfichten von Peru, von den Cordilleren, vom Chimborazzo u. f. f.) zu verfertigen«[25]). In Humboldts grofsem »Atlas pittoresque«, der 1810 in Paris erfchien, finden wir denn wirklich drei Stiche, die nach Zeichnungen von Koch ausgeführt find. Zwei davon (Taf. V und XVIII) find von Duttenhofer, einer (Taf. XXX) ift von Arnold ausgeführt.

Die erwähnte Mitarbeiterfchaft an dem Atlas pittoresque dürfte Anlafs zu einer Annäherung Kochs an das Humboldt'fche Haus gegeben haben. Wir finden mehrfache Hinweife auf eine folche in den Briefen des Künftlers, die nach 1806 gefchrieben find.

Unter den Oelgemälden, die Koch zu jener Zeit gefchaffen hat, verdient eines befonders hervorgehoben zu werden, es ift das oben erwähnte Bild mit

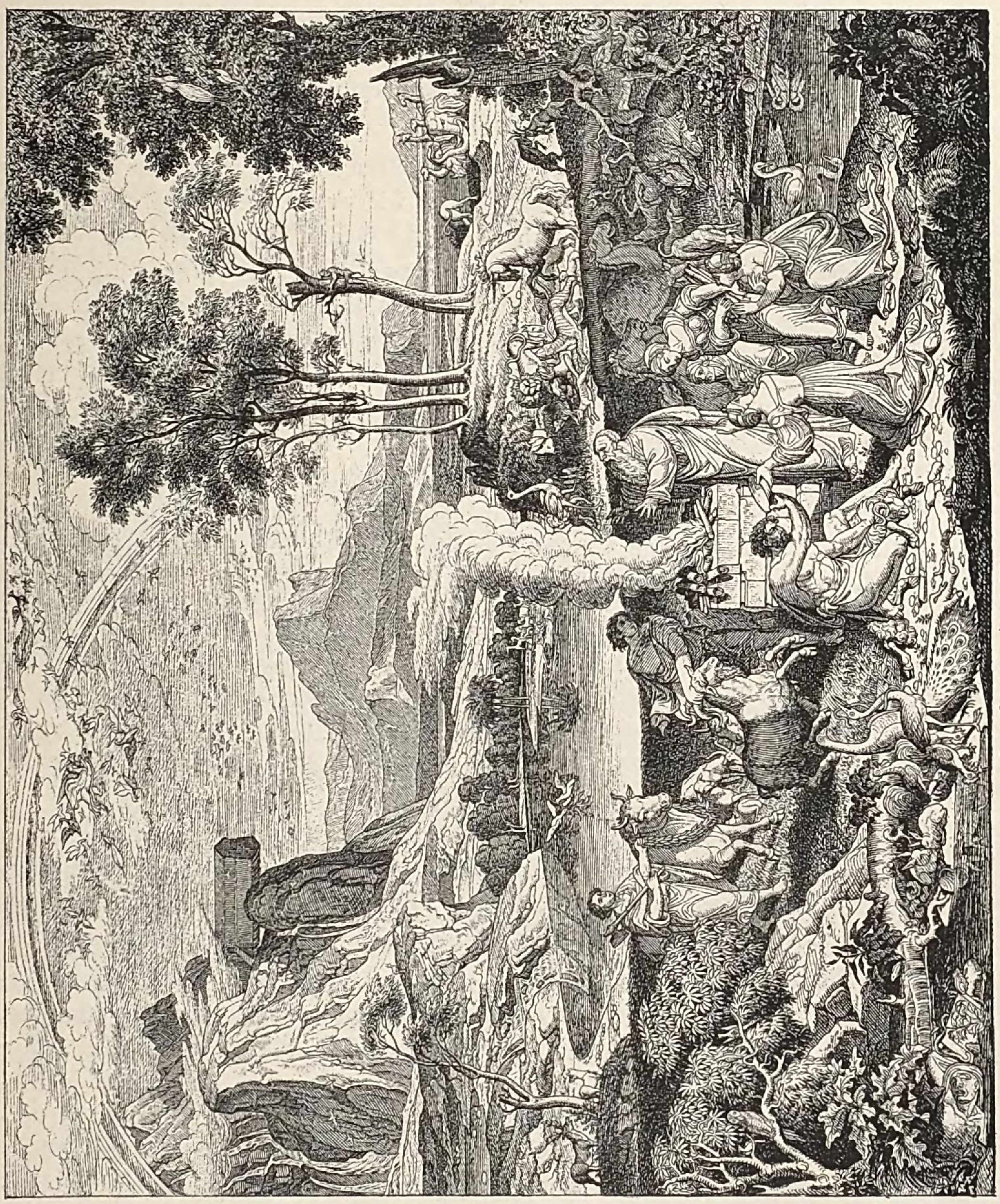
dem Schmadribachfall, das mit 1811 datirt ift und fich gegenwärtig im Leipziger Mufeum befindet. Das Münchener Bild mit Darftellung deffelben Gegenftandes gilt als Wiederholung des Leipziger Bildes.

Uebrigens war in den erften zwei Decennien feines römifchen Aufenthaltes Kochs Thätigkeit viel weniger auf Ausführung von Oelgemälden als auf Zeichnung und Compofition gerichtet, fowie auf Naturftudien. Wie wir gefehen haben, befchäftigten ihn hauptfächlich cyklifche Compofitionen, die er entweder felbft radirte oder von Andern ftechen liefs.

In dem Abfchnitt, der nun zu betrachten ift, in der Zeit von Kochs Aufenthalt in Wien zeigt fich dagegen eine faft ausfchliefsliche Bethätigung des Künftlers als Oelmaler, und zwar für einzelne Bilder. Mitte 1812 verliefs Koch die ewige Stadt aus Unwillen über die Franzofenherrfchaft, die für Jedermann, insbefondere aber für die deutfchen Künftler nicht wenig drückend war. Er konnte es nicht mit anfehen, mit welcher Pietätlofigkeit man die ehrwürdigen Refte alter Kunft behandelte, wie man Rom feiner Kunftfchätze mehr und mehr beraubte, und was des widrigen Treibens der Franzofen mehr war. Daneben floffen auch die Einnahmequellen immer dürftiger. Koch wendete fich mit einigen Hoffnungen nach Wien, wo er im Auguft 1812 angekommen fein dürfte, in der Folge aber nicht jenen Erfatz für das von ihm verlaffene Rom finden konnte, den er erwartet hatte. Er blieb mit feinen ungehobelten Manieren im Leben und mit feiner wenn auch gediegenen doch harten Malweife in der Kunft fo ziemlich unverftanden, fo dafs er (wie er wiederholt in feinen Briefen fagt) nur Beftellungen vom Auslande, keine aber von Wien erhielt. Auch die Bekanntfchaften Kochs in der beften Gefellfchaft (mit den Schlegels, Pilat, Giovanelli, den Humboldts) fcheinen in diefer Beziehung ohne Einflufs gewefen zu fein. Trotzdem war der Wiener Aufenthalt für Koch eine Zeit lebhafter Thätigkeit. Im Jahre 1814 erhielt er für fein Opfer Noah's[26]) einen Preis von der Münchener Akademie. Das preisgekrönte Bild ift wohl dasfelbe, das fich gegenwärtig im Leipziger Mufeum befindet und die Bezeichnung: »Giufeppe Koch Tyrolefe fece 1813« trägt (S. d. Abbildung). Der Zeit des Wiener Aufenthaltes gehört ferner das Gemälde Nr. 413 der Berliner National-Galerie an, eine »Anficht des Klofters S. Francesco di Civitella im Sabinergebirge«. Es trägt die Bezeichnung: »Jof. Koch aus Tirol 1814«.

Hauptfächlich für England foll Koch in feiner Wiener Periode vieles gemalt haben. Uebrigens wiffen wir auch von vielen Beftellungen für Deutfchland. Im November 1814 fchreibt Koch an einen Freund in Rom: ». nach Frankfurt habe ich das durch Moller beftellte Bild abgefchickt und auch bezahlt bekommen, fonft habe ich von dem Grafen de Brai aus Meiningen (?) Geld für ein Bild zu erhalten. Letzthin war der Kronprinz von Bayern bei mir mit dem Grafen Schönborn, welcher letztere zwei Bilder bei mir beftellte. Gegenwärtig habe ich alfo 6 Bilder zu malen«[27]). Welche Bilder hier gemeint find, läfst fich nicht mehr mit Beftimmtheit angeben. Immerhin läfst aber die Briefftelle darauf fchliefsen, dafs es an Beftellungen überhaupt damals bei Koch nicht gemangelt habe. Wenn er alfo in Wien unzufrieden war, fo mufste dies andere Gründe haben. Es fcheint, dafs ihm und feiner Frau die Wiener Lebensweife und

die dortige unbeſtändige rauhe Witterung im Gegenſatz zum italieniſchen Himmel unbehaglich geweſen ſei. »Wien oder Windſtadt« ſchreibt er zutreffend in einem ſeiner damaligen Briefe. Dieſe ſind voll Unzufriedenheit; mit den derbſten Aus-



Louis Schulz gezeichnet 1884

Das Opfer Noah's. Gemälde im Muſeum zu Leipzig.

drücken ſchimpft Koch darin auf die Bewohner der Donauſtadt. Trotzdem aber zeichnete er gar manche Studie in Wiens ſchöner Umgebung, wie ein in der Wiener Akademie aufbewahrtes Skizzenbuch (Nr. 8282 bis 8401) beweiſt, in dem wir neben einer Reihe von italieniſchen Anſichten und neben ſolchen, die offenbar auf der Reiſe nach oder von Wien entſtanden ſind (wie das Blatt aus »Kimberg«

sc. Kindberg im Mürzthal oder »a Villaca« etc.), viele Zeichnungen finden, die der Umgebung Wiens ihren Urfprung verdanken. Die Gegenden von Döbling, Hietzing, Penzing kehren häufig wieder; Blatt 33 bis 36 und Blatt 38 geben Anfichten von Wien, das meift von der Südfeite her gefehen ift.

Inzwifchen hatten fich die politifchen Verhältniffe fo weit verändert, dafs kein Grund mehr vorlag, der ihn hätte abhalten können, nach Rom zurückzukehren. Wie aus feinem Briefwechfel hervorgeht, erfolgte die Rückkehr zwifchen dem 24. October und dem 3. December 1815.

Bald finden wir den Künftler in feiner zweiten Heimath wieder in vollfter Thätigkeit. Er warf fich »mit ganzer Macht wieder in die Arme der grofsen Natur der Sabiner Gebirge; und unübertreffliche Gemälde und Zeichnungen, von denen mehrere der fchönften von Thorwaldfen erworben[28]) find, gingen aus feinem Studium hervor.« So fchreibt Keftner. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich einen Theil der Naturftudien jener Tage in den vorzüglichen Zeichnungen erblicke, die, einem Skizzenbuche gröfseren Formats entnommen, fich heute zum Theil bei Frau Dr. Seeburg in Leipzig, zum Theil in der Wiener Akademie befinden[29]). Verglichen mit den »römifchen Anfichten«, die um 1807 entftanden find, zeigen fie ungleich gröfsere Freiheit der Auffaffung und gröfsere Gewandtheit der Hand. Der Zeitpunkt, bis zu welchem fie entftanden fein können, ift mit höchfter Wahrfcheinlichkeit durch den Umftand gegeben, dafs Grofspietfch nach einigen diefer Zeichnungen im Jahre 1821 radirt hat[30]).

Die Zeit von 1816 bis 1819 bildet den glänzendften Abfchnitt in Kochs Leben. Aufser den »römifchen Anfichten« gehören die kraftvollen Compofitionen zu Aefchylus in diefe Schaffensperiode des Künftlers. Wir geben S. 21 eine der fchönften, Prometheus mit den Okeaniden und Hermes, Nr. 6585, in verkleinerter Nachbildung. Im Ganzen find fechs Koch'fche Zeichnungen zu Aefchylus bekannt.

In diefe Zeit fällt ferner das berühmte Gemälde mit den Cascatellen von Tivoli. Es wurde im Jahre 1818 auf Beftellung der Frau von Remich aus Botzen gemalt und ift wohl dasfelbe Bild, das 1819 auf der Ausftellung im Palazzo Caffarelli war und fich feit 1857 in kaiferlich öfterreichifchem Befitze befindet[31]).

Die treffliche Art, wie der Künftler auf diefem Bilde feine forgfamen Naturftudien verwerthet hat, fie zu einem neuen, freigefchaffenen Ganzen umgeftaltend, ift wiederholt hervorgehoben worden. Zwei Jahre früher hatte Koch das fchon oben erwähnte Gemälde »Fra Civitella e Olevano« gefchaffen. Ungefähr in diefelbe Zeit ift ein nicht mehr nachweisbares Gemälde »Tells Apfelfchufs« zu verfetzen; die Compofition ift uns wahrfcheinlich in einer Federzeichnung der Albertina erhalten, denn diefe ift mit einem Bleiftiftnetz überzogen, das eine Uebertragung in gröfsere Dimenfionen erleichtert. Das Bild felbft wurde — fo berichtet der Tiroler Bote von 1839 — »um einen enormen Preis an einen Engländer verkauft«.

Bedeutenden Erfolg erzielte der Künftler auch mit feiner Darftellung des Tiroler Landfturmes von 1809, einem Gemälde, das ebenfalls der Zeit vor 1819 angehört. Die oben angezogene Quelle fagt darüber: »Er malte das Bild

in den nächſten Jahren nach ſeiner Rückkehr von Wien und zwar für den Miniſter von Stein.« Damit ſtimmt es überein, wenn Koch ſelbſt im Jahre 1825 an einen Freund ſchreibt: »Für den ehemaligen Miniſter von Stein malte ich vor einigen Jahren den Tirolerkrieg von 1809 mit dem Sandwirth Andreas Hofer«; wenn er aber fortfährt: »dies Bild gelang mir gut«, ſo möchten einige Bedenken geſtattet ſein. Das Werk, das ſich gegenwärtig im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet, gehört zu Kochs ſchwächeren Schöpfungen. Was zu ſeiner Zeit wirkte, war der dargeſtellte Gegenſtand und nicht die Malerei.

Seit ungefähr 1809 iſt überhaupt bei Koch ein Abnehmen der Leiſtungsfähigkeit zu beobachten. Die bibliſchen Compoſitionen, die ſich (von Wittmer »in Effect geſetzt«) gegenwärtig in der Wiener Akademie befinden und zwiſchen 1818 und 1824 entſtanden ſind legen dafür Zeugniſs ab. Sie ſind weder in der Compoſition ſonderlich originell (meiſt blicken groſse Vorbilder aus der italieniſchen Renaiſſance durch dieſe Entwürfe), noch erreichen ſie in der Linienführung jene Höhe, die an den Oſſian-Blättern, an denen zu Dante, zu Aeſchylus anerkannt werden muſs. Es iſt, als hätte Koch nach und nach vergeſſen, was er bei Carſtens gelernt hatte, ohne auf der Baſis anatomiſcher und phyſiologiſcher Kenntniſſe ein neues, mehr eigenartiges Können aufgebaut zu haben. Anders in der Landſchaft. Was an Schöpfungen dieſer Art aus Kochs ſpäterer Zeit bekannt iſt, hält ſich auf einer weit höheren Kunſtſtufe, als ſie durch die bibliſchen Compoſitionen in Wien[32]) gegeben iſt. Eine gewiſſe Unſicherheit der alternden Hand wird allerdings auch hier ſchon oftmals ſichtbar. Im Jahr 1820 überſtand der Künſtler eine heftige Erkrankung am Wechſelfieber. »Ein Jahr nachher [ſo ſchreibt er] wollte mich Freund Hein abermals packen.« Noch ſpäter wurde er viel von Gicht geplagt. Nichtsdeſtoweniger ſchafft er fleiſsig und übernimmt es ſogar, an Veits Stelle einen Saal der Villa Maſſimi mit Fresken zu ſchmücken. Im November 1825 hatte er ſchon drei Zeichnungen und zwei Cartons dazu gemacht. Im Mai des darauf folgenden Jahres finden wir den Künſtler vollauf an der Arbeit in der Villa ſelbſt. Er ſchreibt, daſs er, der ſonſt während der heiſsen Zeit in das Land der ehemaligen Herniker, nach Olevano in das Gebirge« ging, diesmal nicht dahin gehen werde, weil er »mit Zeichnungen und Cartonen alla Dantesca für die Villa Maſſimi« beſchäftigt ſei. »Zwei Wände habe ich vollendet, nun geht's an die Unterwelt. Die erſte Wand über dem Eingang ſtellt den Dichter vor, wie er in einem finſtern Wald entſchlafen daliegt. Dies iſt am Eingange rechts . . . Auf der zweiten Wand habe ich abgebildet die ſieben Todſünden«. Koch beſchreibt ſeine Compoſitionen ziemlich ausführlich. Im Ganzen hatte er die vier Wände des »Dante-Zimmers« zur Ausſchmückung übernommen, nachdem Veit, der die Decke gemalt hatte, von der Arbeit zurückgetreten war. Von zwei Wänden alſo waren damals (Mai 1826) die Malereien noch zu vollenden, eine Arbeit, die Koch denn auch in den Jahren bis 1829 ausführte. An der Wand den Fenſtern gegenüber ſtellte er Minos in der Hölle dar[33]), an der zwiſchen den Fenſtern den Eingang zum Purgatorio[34]). Ich will hier nicht näher auf Plan und Anordnung der Malereien in der Villa Maſſimi eingehen. Sie ſpielen in Kochs Leben keine ſo bedeutende Rolle, wie etwa bei Overbeck oder Führich. Koch war nahe an die ſechzig, als er die monumentale Arbeit übernahm. Un-

geübt in der Fresco-Technik, dazu kränkelnd, war er der ihm geftellten Aufgabe nicht gewachfen. Seine Formgebung ift in den grofsen Dimenfionen mangelhaft; das Colorit war auch fonft nicht feine ftärkfte Seite. Diefes Zurückgehen feiner Kraft tritt uns auch deutlich vor Augen in den Bleiftiftfkizzen, die der Künftler dem jungen Führich, der in den Jahren 1827 bis 1829 in Rom weilte und gleichfalls in der Villa Maffimi befchäftigt war, ins Skizzenbuch gezeichnet hat[35]). Wenn die beiden Künftler in der Villa den Tag über gearbeitet hatten, nahm Koch häufig das Skizzenbuch des jüngeren Fachgenoffen und zeichnete in dasfelbe eine landfchaftliche Skizze nach der Natur. Eine intereffante Schilderung von der Perfönlichkeit des alten Koch giebt Führich in einem längeren Briefe, den er am 13. October 1827 an die Seinen nach Prag fchrieb:

»So ein Mann ift mir im Leben noch nicht vorgekommen, diefe kindliche, faft kindifche Schlichtheit bei foviel Meifterfchaft, diefer Lebensmuth, diefe Jugendlichkeit und productive Kraft bei diefem Alter. Es würde Euch unendlich freuen, wenn Ihr ihn kennen folltet. Er ftapft bei feiner nicht unbedeutenden Corpulenz trotz jedem Jungen in und um Rom herum, wobei er fich eines ungeheuer langen und dicken Knotenftockes bedient, von den hiefigen Künftlern aus Scherz die Ramme genannt. Damit ftöfst er auch gegen die Thüren, um feine Gegenwart kund zu geben, wenn ihm nicht gleich aufgemacht wird.« Führich fpricht hierauf von Kochs Vielfeitigkeit, lobt dann fein Gemälde Ruth und Boas[36]), berührt flüchtig feine Familienverhältniffe, weift auf feinen Fleifs hin und fährt darauf fort:

»Noch einer Eigenheit diefes durchaus originellen Mannes mufs ich gedenken; gewiffe Kleinigkeiten, ein Wort, ein Ton u. dgl., können ihm auf lange Spafs und Vergnügen machen, wie einem Kinde. Lernt er Jemand kennen oder kommt Jemand mit einem etwas fonderbaren Namen hier an, fo kann ihm diefer Name wochenlang im Kopfe liegen und er fagt ihn für fich her, wo er immer fteht und geht, zu Haufe, auf der Strafse und ftöfst dabei mit feiner Ramme gegen das Pflafter und lacht und freut fich darüber, dafs es fo wunderlich Zeug in der Welt giebt. Das dauert denn fo fort, bis irgend etwas Neues diefer Art das Alte verdrängt, was für ihn immer ein neuer Jubel ift. Man kann ihn auch in der That nicht fehen, ohne zu lächeln und heiter zu werden. Sein ganzer Charakter fpricht fich in feinem röthlichen, wohlhäbigen Gefichte, von weifsen Haaren umfpielt und mit einer farbenbefleckten Mütze bedeckt, aus . . .«

Beachtenswerth ift auch das, was Führich von Kochs Benehmen fagt, wenn fie Beide von der Villa Maffimi zurückkehrten: »In wunderlichen Sprüngen galoppirt er vor mir einher mit Gefang und hochgefchwungener Ramme, was fich bei feiner kleinen, dicken Figur fo poffierlich ausnimmt, dafs ich gewöhnlich vor Lachen ftehen bleiben mufs, was ihn dann wieder ungemein erfreut.«

Von kleineren Arbeiten Kochs aus jener Zeit erfahren wir aus dem hier mehrfach benutzten Briefe des Künftlers vom 12. November 1825, dafs Koch damals ein Bild mit der »Hochzeit aus dem Don Quixote in einer Landfchaft« gemalt habe, »mit dem Ritter von der traurigen Geftalt und dem Sancho Panfa,

beide beritten.« Ein Gemälde: Ruth und Boas wurde oben in einem Briefe erwähnt. Wahrſcheinlich iſt damit jenes Bild gemeint, das ſich gegenwärtig (Nr. 153) im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet. Ein Aquarell, das denſelben Gegen-



Prometheus mit den Okeaniden und Hermes. Zeichnung.

ſtand darſtellt, wird im Thorwaldſen-Muſeum zu Kopenhagen bewahrt (Nr. 263), eine Zeichnung mit Ruth und Boas in der Wiener Akademie.

Raczynski erwähnt (a. a. O. III. 305) eine Reihe von Bildern zum neuen Teſtament, die hier vielleicht paſſend eingereiht werden. In Kochs »Portefeuilles« hätten

fich mehrere davon erhalten, unter andern eine Kreuzigung Chrifti. Wir dürften kaum fehlgehen, wenn wir das Aquarell bei Frau Dr. Elifabeth Seeburg, welches unfer Holzfchnitt wiedergiebt, für das vcn Raczynski befonders hervorgehobene Blatt anfprechen.

Eine andere Reihe von Aquarellen fchuf der Künftler um 1831, als er aufgefordert wurde, ein Zimmer von Dr. Härtels »römifcher Villa« in Leipzig mit mythologifchen Landfchaften zu zieren. Er fendete blofs die Entwürfe ein, da er fich nicht entfchliefsen konnte, Italien zu verlaffen. Bekanntlich hat fpäter Fr. Preller in jenem Zimmer (von 1832 bis 1834) feine erften Odyffee-Landfchaften ausgeführt. Die Koch'fchen Entwürfe befinden fich heute bei Herrn General-Director Richard Schöne in Berlin. Es find, wie mir der Befitzer mittheilte, fieben Aquarelle mit folgenden Darftellungen: 1) Hercules, Neffus und Dejanira; 2) Chiron, den kleinen Achill im Leierfpiel unterweifend; 3) Silen auf einem Efel reitend, von Satyrn und Bacchantinnen geleitet; weiter zurück Dionyfos auf einem von Löwen gezogenen Wagen; 4) Orpheus von den Mänaden zerriffen; 5) Hylas von den Nymphen geraubt; 6) Diana und Actaeon; 7) Apoll unter den Hirten. Von Nr. 5 wurde fchon weiter oben gehandelt. Bezüglich Nr. 7 bemerkt Schöne, dafs es diefelbe Compofition ift wie auf dem Bilde bei Brockhaus in Leipzig. Das letzterwähnte Gemälde wurde (einer brieflichen Mittheilung von Dr. R. Brockhaus zufolge) im Jahre 1834 aus der Hand des Künftlers erworben. Die Compofition als folche dürfte wohl noch vor jene Zeit zurückgehen, als die Aufforderung zur Ausfchmückung der Härtel'fchen Villa an Koch erging, da fie eine der vollendetften ift, die er je gefchaffen. Verhältnifsmäfsig weit bekannt ift fie durch den 1837/38 gefertigten Stich von Buffe geworden. Thorwaldfen fchätzte diefe Schöpfung Kochs ganz befonders; und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in einem Gemälde Kochs im Thorwaldfen-Mufeum, das denfelben Gegenftand vorführt, eine Replik vermuthen. Erwähnt fei hier, dafs fich im Stuttgarter Kupferftichcabinet eine grofse Sepia-Zeichnung mit Apoll unter den Hirten findet, die fich im Wefentlichen an die eben erwähnten Bilder anfchliefst. Eine hierher gehörige Zeichnung der Wiener Akademie (Nr. 6299), eine peinlich ausgeführte Federzeichnung, ift entweder eine Zeichnung nach Buffe's Stich oder, was wahrfcheinlicher ift, der bis zur Unkenntlichkeit überarbeitete Entwurf von Koch. Das Ferdinandeum befitzt ein Gemälde mit derfelben Darftellung[37]). Kochs feine Empfindung für die Architektonik der Landfchaft, für die Schönheit der Linie tritt in der Compofition des Apoll unter den Hirten ganz befonders hervor.

Bis an fein Ende war Koch ftets mit dem gröfsten Fleifse bei der Arbeit, in den letzten Jahren feines Lebens jedoch nicht mehr mit hinreichendem materiellen Erfolge, als dafs er hätte forgenfrei leben können. Mancherlei Klagen über die Kunftzuftände in Rom im Allgemeinen, über geringen Erwerb im Befonderen geben fich in den Briefen des Meifters aus diefer Zeit kund. Seine Freunde forgten indefs dafür, dafs der Alte, an welchem alle mit Verehrung hingen, wenngleich fie fich manchen Spafs mit ihm erlaubten, den Abend feines Lebens forgenfrei verbringen konnte. Durch Vermittlung, wie es fcheint, zuerft von Keftner und, wie man weifs, von Cornelius erhielt der greife Künftler im

Auguſt 1838 die Zuſicherung einer Penſion von 600 Fl. Conv. M. vom Oeſterreichiſchen Hofe. Grofs ſoll die Freude des Künſtlers darüber geweſen ſein, und Keſtner berichtet, dafs Koch nie liebenswürdiger geweſen ſei als nach Empfang der Nachricht von ſeinem Ehrengehalte. Wie früher mag er denn auch wieder hinausgezogen ſein, um in der freien Natur zu zeichnen; mit unſicherer Hand allerdings, in der Auffaſſung aber noch grofsartig. Eines der Skizzenbücher in der Wiener Akademie enthält 25 ſolcher, wohl erſt im Jahre 1838 entſtandener Zeichnungen. Auf einer derſelben erblicken wir die weite Campagna Romana. Mittelgrund und Vordergrund ſind einfach geſtaltet; einige Bäume auf einem Hügel, ein Weg mit Wanderern, ſonſt nichts Auffallendes. In der Ferne findet der Blick eine Bergkette, über der ſich der leichtbewölkte Himmel ausſpannt. Es iſt Kochs letzte Zeichnung nach der Natur, wie das Wittmer ſpäter auf das Blatt geſchrieben hat. In den letzten Wochen ſeines Lebens malte er nur noch in ſeinem Studio. Die Befreiung von den drückendſten Sorgen ſcheint übrigens wie verklärend auf des Malers letzte Thätigkeit eingewirkt zu haben. Denn, was wir als Ergebniſſe dieſer Thätigkeit kennen, ſchlieſst ſich dem Beſten an, was Koch überhaupt geſchaffen hat. Ich meine das nicht mehr ganz vollendete Gemälde mit dem Raub des Ganymed und den dazu gehörigen Entwurf. Der Beſchauer iſt auf den Berg Ida verſetzt. Auf einem freien Platze im Mittelgrunde hat noch vor wenigen Augenblicken Ganymed geweilt. Mantel und Stab liegen noch im Graſe; den ſchönen Königsſohn aber, entführt von Jupiters Adler, gewahrt man in den Lüften. Sein Haupt iſt nach oben gewendet. Im Thale unten flieht die Heerde erſchreckt vom Schauplatze. Die Hirten blicken erſtaunt, beſtürzt dem Geraubten nach; auch der treue Hund iſt zurückgeblieben. Links im Vordergrunde liegt der Flufsgott Simois, die Urne haltend; in der Nähe drei Nymphen. Rechts auf einem Felſen ſitzt Pan mit der Flöte zwiſchen zwei Hirten, die erſchreckt emporblicken [38]).

Den »Raub des Ganymedes« ſollte Koch nicht mehr vollenden. Nachdem er ſchon längere Zeit hindurch an Schwindelanfällen gelitten hatte, rührte ihn gegen Ende 1838 der Schlag. Am 12. Januar 1839 ſchloſſen ſich ſeine Augen für immer. Er ruht auf dem Cimitero dei tedeschi.

Es erübrigt noch, uns ein Bild von des Malers äuſserer Erſcheinung zu entwerfen. Sie war, wie auch ſein Benehmen, originell genug.

Unſer Künſtler war mittelgrofs, faſt klein von Geſtalt, aber kräftig gebaut. Ein wohlgenährtes Antlitz mit lebhaften, blauen Augen und etwas ſtechendem Blick, ein oft ſarkaſtiſcher Zug um den Mund, werden von den Zeitgenoſſen erwähnt. Manche charakteriſtiſche Züge mögen auf den Originalbildniſſen des Künſtlers feſtgehalten ſein. Unter den Jugendbildniſſen dürfte das von Wächter gemalte im Thorwaldſen-Muſeum befindliche das bedeutendſte ſein. Es iſt mit gröſster Wahrſcheinlichkeit vor 1798 entſtanden, in welchem Jahre Wächter von Rom fortzog. Director L. Müller hatte die Güte, mir darüber mitzutheilen: dafs Koch im Bruſtbild (ohne Hände) dargeſtellt ſei mit langem blonden Haar, welches frei über die Schultern hinabwallt. Teint hell; Augen blaugrau.

Den jugendlichen Koch finden wir auch auf einer Radirung von Madrazo dargeftellt. Halbe Figur faft von vorne gefehen. Ein breites, derbes Geficht von ernftem Ausdruck blickt uns aus dem Bilde entgegen. Ein Anflug von Backenbart wird bemerkt. Kraufes Haar quillt unter einem kleinen Federbarett hervor. Die Linke hält die Reifskohle.

Die übrigen mir bekannt gewordenen Bildniffe zeigen den Künftler alle fchon in vorgerücktem Lebensalter, fo die Zeichnung feines Schwiegerfohnes Wittmer, welche die Akademie der bildenden Künfte in Wien bewahrt und die unfere Abbildung wiedergiebt; fo die intereffante Zeichnung Führichs im Befitze von Lucas von Führich in Wien. Letztere giebt uns den Kopf des alten Koch von vorn gefehen (Bleiftiftzeichnung in weniger als halber Lebensgröfse). Hier fowie auf dem von Wittmer gezeichneten Blatte finden wir dasfelbe biedere breite Geficht, das auf allen Bildniffen Kochs wiederkehrt; auch auf der Bleiftiftzeichnung von H. Hefs in der Sammlung von Senator Bernus in Neuburg am Neckar. Das Porträt ftellt den alten Koch in halber Figur und in ländlicher Tracht dar, in Hemdärmeln, feine Pfeife fchmauchend. Das gutmüthige biedere Antlitz eines älteren, wohlgenährten Mannes. Doch fehlt auch nicht ein Zug des Ernftes in dem freundlichen Geficht. Ein Käppchen bedeckt das Haupt. Die Linke hälteine kleine Pfeife mit langem Rohr, das aus dem linken Mundwinkel hervorkommt. Die rechte Lidfpalte ift (wahrfcheinlich in Folge der Ungefchicklichkeit des Zeichners) gröfser als die linke. Unten lefen wir die vielleicht von Hefs gefchriebenen Worte: »Jof. Ant. Koch, Maler, gegenwärtig in Rom, geboren in Obergiblen in Tyrol den 27. July 1768.«

Am bedeutendften unter den mir bisher zugänglich gewefenen Koch-Bildniffen ift wohl die hübfche Radirung von C. Küchler, ein Bruftbild, das uns den Koch des Jahres 1836 vorführt. Noch immer die heiteren Züge des allerdings fchon von Furchen durchzogenen Antlitzes; noch immer das breite wohlgenährte Geficht, das ein wenig zu lächeln fcheint. Spärlich aber find fchon die Haare an den Schläfen. Das uns nun bereits wohlbekannte Käppchen fitzt fchief und ftark »aus dem Geficht« auf dem Haupt. Die Schultern bedeckt ein Pelzmantel, der nur an Bruft und Hals eine ländliche Kleidung freiläfst.

Nicht unintereffant ift ein wahrfcheinlich von Hier. Hefs herrührendes Blatt im Befitze der Wiener Akademie-Bibliothek (Nr. 6332), welches den alten Koch viermal darftellt, etwas carikirt allerdings, aber auch äufserft charakteriftifch. Auf der oberen Hälfte des Blattes fehen wir Koch vor einer Staffelei. Auf diefer befindet fich ein überhöhtes Bild, in welchem wir unfchwer die Darftellung des Schmadribachfalles erkennen. Rechts von der Staffelei fteht mit zurückgebeugtem Oberkörper der fein Werk mit lächelnder Miene betrachtende Maler, eine kräftige, derbe Geftalt, in fehr unvollkommener Toilette. Sie befteht aus kurzen Beinkleidern, einem Hemde, Pantoffeln und dem runden Käppchen, das den Scheitel bedeckt. Die Aermel des Hemdes find überdies hoch über die Ellenbogen hinaufgezogen. Soweit die flüchtige leichte Farbenangabe unterfcheiden läfst, ift das Haar ergraut. Der rechte Fufs und die rechte Hand find etwas vorgeftreckt. Die herabhängende Linke hält ein Pfeifchen. Was ringsum



Kreuzigung Christi.

Aquarell im Besitze der Frau Dr. Elisabeth Seeburg in Leipzig.

erblickt wird, deutet auf grofse Einfachheit in der Ausftattung des Ateliers. Ein fimpler Stuhl fteht neben der Staffelei, von einem fchmucklofen Tifche ift ganz rechts eine Ecke fichtbar. Auf dem Boden find Zeichnungen ausgebreitet. Einiges Malzeug liegt auf dem Tifche. Das ift Alles. Neben den Zeichnungen gewahren wir auf dem Boden ein Kätzchen. Jedenfalls eine von Kochs beiden Hauskatzen, die (wie die Tradition lautet) auf die Namen »Bürgerlich« und »Adelig« hörten[39]). Unter diefem kleinen Genrebild lefen wir: »Meifter Koch«. Oben finden wir in anderer Handfchrift folgendes gefchrieben: »Caricatur von Schweizer Hefs — Die in der Folge mit einem + bezeichnet find.« Das Zeichen + finden wir gleich bei den kleinen Bleiftiftzeichnungen, die auf der unteren Hälfte des Blättchens zu fehen find. Sie ftellen den alten Koch noch dreimal vor; einmal von rückwärts gefehen, in kurzem Schritt gehend. Die Rechte ftützt fich auf einen Stock. Darunter lefen wir: »da dietro«. Daneben ift der kleine, aber fcharf und charakteriftifch gezeichnete Kopf des Tiroler Malers zu fehen im Dreiviertel-Profil. Darunter: ritratto«.

Rechts bemerken wir nochmals Koch in ganzer Figur. Auch hier ift er in einer Arbeitspaufe dargeftellt. Koftüm wie auf der erften Darftellung diefes Blattes. Die Unterbrechung der Arbeit gilt aber hier nicht der Bewunderung des eigenen Werkes, fondern ift durch eine Beläftigung ebenfo quälender als unbedeutender Art hervorgerufen. Koch hat das rechte Bein auf einen Stuhl geftellt, beugt den Oberkörper vor und fucht offenbar fehr eifrig nach den kleinen Ruheftörern, welche eine nebenftehende fchriftliche Notiz kurzweg bei ihren Namen nennt: »cerca gli polci«.

Ein anderes Bildnifs des Tirolers begegnet uns in B. Genelli's Cyclus »Aus dem Leben eines Künftlers«. Auf dem Blatte »Aus toller Zeit« ift er tanzend dargeftellt. Das linke Bein und der rechte Arm find erhoben; der linke Arm ift nach rückwärts gefchlagen. Unter den vielen Zeichnungen B. Genelli's, welche die Wiener Akademie bewahrt, findet fich auch eine Actftudie, auf welcher diefelbe Figur, nur im Gegenfinne gezeichnet, vorkommt. Sie hat augenfcheinlich als Studie für die Figur Kochs auf dem Blatte »Aus toller Zeit« gedient, obwohl es nicht zu entfcheiden ift, ob Koch felbft Modell geftanden hat. Denn der runde, feifte Tänzer (trotz anfehnlicher Fettfchichte noch wohlgeformt), der uns auf der Actftudie vorgeftellt wird, ift nicht fertig gezeichnet. Kopf und Füfse find unvollendet. Unmöglich ift es übrigens nicht, dafs der entkleidete Koch hier wirklich als Modell gedient habe. Es ift ja bekannt, dafs fich die deutfchen Künftler jener Zeit öfter wechfelweife Modell ftanden. Die erwähnte Studie des Genelli, eine Bleiftiftzeichnung, fand ferner noch ihre Benutzung auf Genelli's »Bacchus bei den Mufen« (reproducirt in den »Graphifchen Künften«). Der tanzende Silen entfpricht unferer Actftudie. Diefe wurde weiters benutzt zu einer ganz ähnlichen Figur auf dem Bacchanten-Fries Genelli's.

In dem Cyclus »Aus dem Leben eines Künftlers« finden wir noch ein zweites Porträt von Koch. Tafel XXIII führt uns in die »Genoffenfchaft des Jenfeits« ein. In der Mitte des Bildes ragt aus den Wolken des Mittelgrundes die Halbfigur des alten Tirolers hervor. Sein Antlitz ift von tiefen Furchen durchzogen und fieht griesgrämig genug aus.

In aller Kürze sei endlich noch erwähnt, dafs Koch einige Verfuche in der Schriftftellerei gemacht hat. Seine Anfichten über Kunft und Künftler, fein Mifsfallen an den damaligen Zuftänden in Rom und mehrere Epifoden aus feiner erften römifchen Zeit hat er mit vieler Mühe und mit Beihilfe von Reinhart und Genelli zu einem Büchlein zufammengeftellt, das nach mannigfachen Umarbeitungen etwa dreifsig Jahre nach feiner Entftehung in Druck erfchien mit dem Titel: »Moderne Kunftchronik, Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunftleben und Treiben oder die Rumfordifche Suppe gekocht und gefchrieben von Jofeph Anton Koch in Rom. Carlsruhe, Druck und Verlag von Johann Velten, 1834. Dem Maler Guardian aus Württemberg und jedem andern Gleichgefinnten aus Achtung zugeeignet.« — In dem gegenannten Maler Guardian wäre unfchwer Eb. Wächter zu erkennen, felbft wenn Koch in einem Briefe (vom 6. April 1835 nicht ausdrücklich von der Dedication an Wächter fpräche. Manche der Beziehungen, die in Kochs Kunftchronik berührt werden, find nicht fofort verftändlich. Zur Erklärung fei bemerkt, dafs mit Lord Plumpfack der ausfchweifende anglicanifche Bifchof Lord Briftol gemeint ift, über den wir durch Seume, Reinhart und durch Mittheilungen von Koch felbft das Nöthigfte erfahren. Koch hatte den Lord fchon in der Schweiz kennen gelernt, ihn fpäter, kurz nachdem er nach Rom gekommen war, wiedergefehen, konnte aber ebenfowenig wie Reinhart die Art und Weife ertragen, in der Lord Briftol mit jungen Künftlern zu verkehren pflegte. Andere Beziehungen find leichter verftändlich. Hin und wieder ift ein Name einfach umgekehrt, wie Ramiew und Nedferd. Die »berühmte Feder« (S. 21 ff.) ift natürlich Goethe, auf den Koch wohl hauptfächlich deshalb fchlecht zu fprechen war, weil er von ihm: (Winckelmann und fein Jahrhundert) »ein wildes ungeregeltes Talent« genannt worden war; auch die Vorliebe für Hackert konnte er Goethe nicht vergeffen.

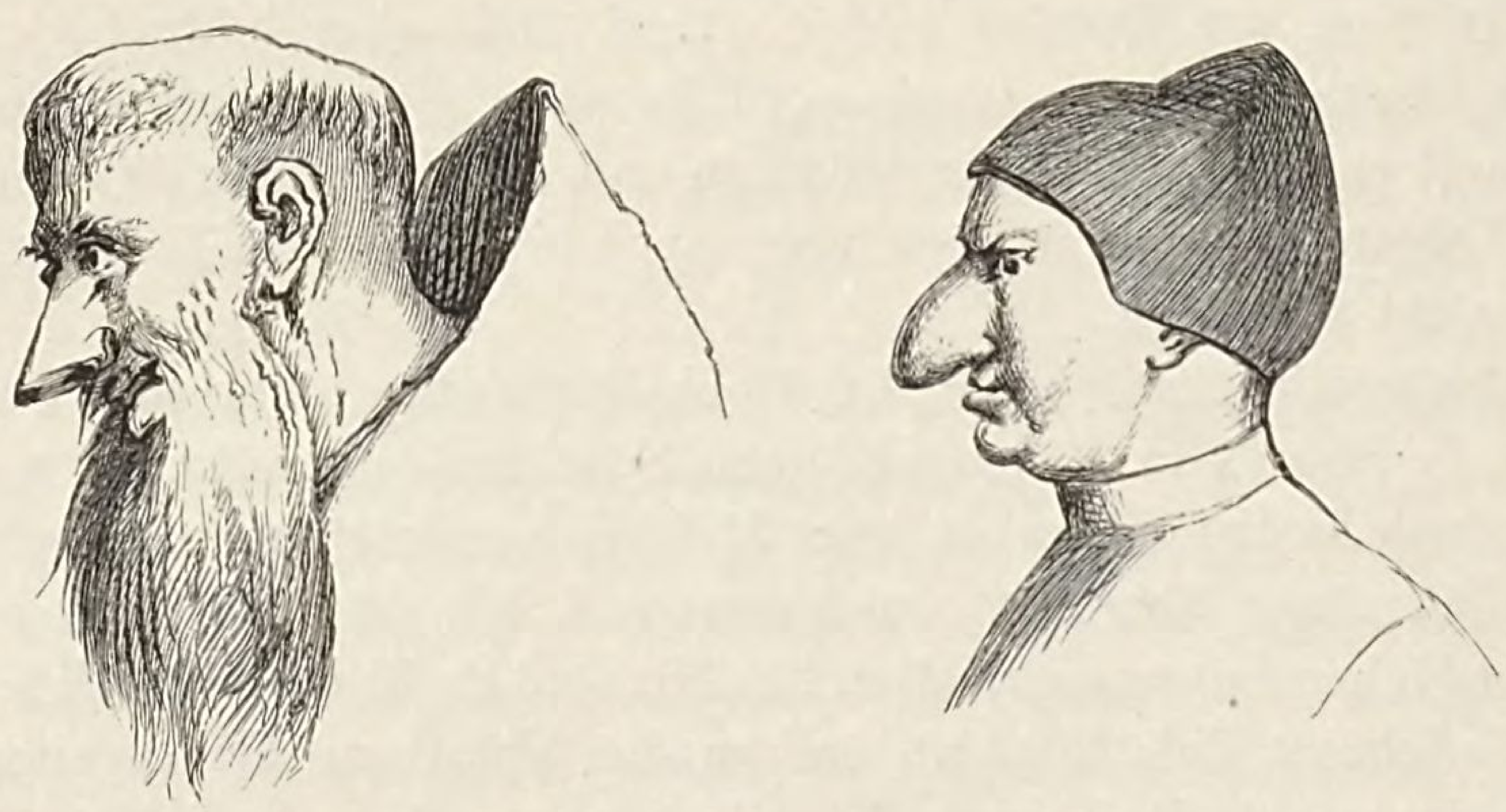
Schriftftellerifche Anfätze, die bei Kochs Lebzeiten nicht zum Druck gelangt find, hat D. F. Straufs in feinen »Kleinen Schriften« überarbeitet und zu einem Auffatze, Jofeph Kochs Gedanken über Malerei, vereinigt herausgegeben. Diefer Auffatz enthält vieles über ältere und neuere Kunft, das dem Sinne nach auch in der »Rumford'fchen Suppe« enthalten ift. Hie und da ift ein hiftorifcher Rückblick verfucht. Es fcheint, dafs Koch ab und zu den Vafari zur Hand genommen habe. Wenigftens deutet die Reihe von Künftlernamen, die er auf den Deckel eines feiner Skizzenbücher gefchrieben hat, darauf hin; fie entfpricht in ihrer Reihenfolge genau der in Vafari's Vite; nur die allerletzten Namen fehlen; bei Sodoma und den San Gallo's bricht die Reihe ab. Am meiften fchätzte Koch die Quattrocentiften; auch den Trecentiften wird er gerecht. Nicht aber läfst er die Niederländer des 17. Jahrhunderts gelten; nur im Vergleich zur modernen Malerei erfcheinen fie ihm bedeutend. »So wenig ich... der Malerei der holländifchen und verwandten Schulen geneigt bin: im Vergleich mit dem heutigen Gefchmack der Malerei ziehe ich jene weit vor.« Die Pouffins, Lesueur, Lebrun finden Gnade vor Kochs Augen u. f. w. Durch das Ganze geht ein polemifcher Zug gegen Aefthetik und »Kunftfchreiberei«, gegen die »Antiquare« und die Clafficiften, befonders der Richtung L. Davids. Dafs Carftens gelobt wird (Koch

ſchreibt: »Dem elenden Kunſtgeſchmack der neueren Zeit ſtand und ſtrebte Niemand emſiger entgegen als Asmus Carſtens«), kann uns nicht in Erſtaunen ſetzen.

Auch die Anſchauungen Kochs über das Verhältniſs des Künſtlers zur Natur lernen wir aus den erwähnten Schriften vollſtändig kennen. Sie geben, zuſammengehalten mit Kochs Studien nach der Natur und ſeinen Compoſitionen, jenes Bild von der Kunſtweiſe des Malers, das ich Eingangs zu ſkizziren verſucht habe.

Reine Nachahmung der Natur wird verworfen. »Die Kunſt muſs geben, was die Natur nicht hat, alsdann nur iſt ſie ſchöpferiſch. Die Natur in ihrer Conſtruction und Wirkung ſoll und muſs der Künſtler genau kennen. Individuelle Nachbildung einzelner Naturpartien iſt eine unbeſtreitbar nöthige Bemühung.«

Es muſs anerkannt werden, daſs Koch durch Befolgung dieſer Grundſätze zu ſeiner Zeit neue Bahnen eröffnet und in belebender Weiſe auf die deutſche Landſchaftsmalerei eingewirkt hat. Seit Koch hat man von Neuem gelernt, ſich zuerſt in die Eigenthümlichkeiten des Bodens und der Vegetation zu vertiefen und erſt dann freie Phantaſiegebilde zu ſchaffen, ſo daſs wir wohl dem Worte Rumohrs zuſtimmen müſſen, das er in ſeinen »drei Reiſen« über Koch niedergeſchrieben hat: »In der Landſchaftsmalerey iſt er Stifter, er hat gelehrt, den Erdformen Beſtimmtheit, Charakter und Körper zu geben.«



Caricaturen. (Vergl. S. 8.)

Anmerkungen.

1) So im Tiroler Künftlerlexikon von 1830 Andr. dall' Armi; bei Raczynski II. 567 H. Meichelt; bei Riegel Gefch. d. n. deutfch. K. 122, Horny, Eberlein, im weiteren Sinne Jof. Rebell, Fr. Catel und Fr. Helmsdorf. Vergl. auch Reber, Gefch. d. neueren deutfchen Kunft, S. 144, 145.

2) Neben der gewöhnlich benutzten Koch-Literatur vergl. auch Otto Roquette's Fr. Preller S. 225 und Carl v. Blaas' Autobiographie S. 118. Bei dem erft 1837 nach Rom kommenden Blaas finden wir das Echo des allgemeinen Urtheils über den greifen Koch.

3) Diefe in der Literatur über Koch meift richtig wiederholten Angaben werden durch die Pfarrbücher von Elbigenalp beftätigt. Koch felbft war über das Jahr feiner Geburt im Irrthum. Er gab 1770 an. (Tiroler Bote 1839.)

4) Ich bemerke ausdrücklich, dafs die Angaben über Kochs Jugendzeit einer Controle auf Grund von Documenten erft unterzogen werden müffen. Meine Nachforfchungen nach zuverläffigen ausführlichen Angaben über diefe Verhältniffe waren bisher erfolglos.

5) In anderen Quellen ift von einem Zeichenmeifter die Rede (Bote f. Tirol 1822) in wieder anderen von einem „Goldfchmied, einem fehr guten Zeichner" — (Tiroler K. Lex. von 1830).

6) Zu beachten ift bezüglich der Lebenserinnerungen von Pfaff allerdings, dafs diefelben von dem erblindeten alten Herrn kurz vor feinem Ende (er ftarb am 23. April 1852) dictirt find, alfo nicht jene Zuverläffigkeit beanfpruchen wie die Angaben, die Wagner nach archivalifchen Quellen bietet. Wagners Biographie von Koch enthält übrigens auch mehrere Unrichtigkeiten.

7) Die frühefte Zeichnung, die uns erhalten ift, dürfte ein Paffionsbild fein, das mehrmals in der Literatur als Eigenthum des Ferdinandeums in Innsbruck erwähnt ift. Vergl. Bote für Tirol 1839. Nr. 9. — Recenfionen und Mitth. 1865. S. 185.

8) So theilte mir Preftel in Frankfurt im Sommer 1881 mit. Die Angabe wurde mir beftätigt durch einen Brief von Prof. Stumpf-Brentano.

9) Die Angabe „1784", die fich nach einer gütigen Mittheilung der Leitung des Ferdinandeums auf der Mappe in Innsbruck findet, ift, falls die erwähnten dortigen Zeichnungen wirklich zum Tagebuch gehören, ficher unrichtig.

10) Wagner (Karlsfchule I. S. 327) fpricht von je achttägigen Vacanzen nach jedem Semefter feit 1784.

11) So weit Pfaff. Davon etwas abweichend wird die Flucht (nach den Blättern für lit. Unterhaltung 1839 Nr. 95) im „Neuen Necrolog der Deutfchen" XVII. Bd. S. 130 erzählt und zwar gleichfalls von einem gewefenen Zögling der Karlsfchule: „Wir verbargen ihn 11 Tage in der Orgel", heifst es dort, „brachten ihm heimlich Speife und Trank, und erft als die Nachforfchungen vorüber waren und man K. längft entkommen wähnte, begab er fich wirklich auf die Flucht."

12) Zeichnungen aus der Schweiz erwähnt auch der Tiroler Bote von 1839 (Nr. 12, S. 48). Koch felbft fpricht fpäter in einem bei Andrefen (I, S. 14) mitgetheilten Briefe von feinen forgfamen Studien in der Schweiz.

13) Keftner berichtet die fpäter mehrfach nachgefchriebene Gefchichte von Kochs unbändigem Entzücken bei Betrachtung der Galerie (wohl der Uffizien) in Florenz. Römifche Studien S. 98.

14) Die Figuren auf dem Raub des Hylas in Frankfurt follen von Dräger gemalt fein. Die Compofition aber ift Kochs refp. Carftens' Eigenthum. Wie mir Herr Generaldirector R. Schöne gütigft mittheilt, entfpricht ein bei ihm befindliches Aquarell im Wefentlichen dem Raub des Hylas in Frankfurt. Es dürfte alfo auch die Hylas-Figur bei Schöne auf Carftens' Zeichnung zurückgehen. Dies deutet auch Riegel in feiner Gefch. der deutfchen Kunft S. 114 an.

15) Die Frage, ob Koch, wie Marfchall will, auch die Blätter des Thorwaldfenmufeums nach Carftens copirt hat, oder ob fie Originale des Carftens find, mufs und kann hier unerörtert bleiben. Ich habe die Blätter in Copenhagen nicht gefehen und kenne fie nur aus der Befchreibung von L. Müllers trefflichem Katalcg. Dafs Koch die Argonauten nach Carftens'fchen Zeichnungen radirt hat, bleibt ja doch unbeftritten. (Vergl. Zeitfchrift f. bild. Kunft. V. S. 159 und Zahn's Jahrbücher 1873, S. 99 und 208.) Bezüglich der Zeichnungen von Carftens vergl. die photographifche Nachbildung diefer in Kopenhagen befindlichen Blätter (Dresden, Gutbier 1875) und Riegels einleitende Worte.

16) Führich erzählte das oft feinen Schülern.

17) Eine Reihe von 25 Koch'fchen Dante-Zeichnungen fah ich im Jahre 1881 bei dem Kunfthändler Preftel in Frankfurt. Das Ferdinandeum in Innsbruck befitzt, wie die Recenfionen und Mittheilungen des genannten Jahres (S. 165) berichten, mehrere Dante-Blätter, die Stuttgarter Sammlung zwei. Ferner werden 40 Dante-Zeichnungen als im Königl. fächfifchen Befitz befindlich erwähnt. Bei Senator Bernus fah ich vor mehreren Jahren vier intereffante Blätter von Koch zu Dante's Commedia. Im Kunfthandel endlich tauchen hie und da einzelne Blätter auf. So auf der Auction Er. Engerth in Wien bei Miethke 1871, Nr 343 des Kataloges.

18) Unter den Dante-Zeichnungen der Wiener Akademie halte ich für echt: No. 6516, 6517, 6518, 6520, 6521, 6522, 6524 bis 6537 incl., 6540, 6490 bis 6493 incl., 6497, 6499 (6492, 6499, 6536 find fehr frühe Zeichnungen), 6502, 6503, 6504, 6507, 6510, 6512. Zweifelhaft bleiben mir 6508, 6511, 6513, 6514. Die übrigen Danteblätter der Akademie gehen wohl auf Kochs Kompofitionen zurück und find zum Theil auf Grund Koch'fcher Bleiftiftzeichnungen von Wittmer entweder mit blaffen Federftrichen übergangen wie No. 6494, 6500, 6505, 6515, oder mit Schattenlagen verfehen wie No. 6498, 6543, zum Theil hat fie Wittmer nur ftellenweife mit Strichlagen bedacht, wie z. B. 6495. Die beiden fo gut wie gänzlich von Wittmer gezeichneten Blätter No. 6519 und 6523 wurden im Text erwähnt.

19) D. h. nach dem Stiche von Buffe vom Jahre 1836.

20) Andrefen a. a. O. S. 15.

21) So fchreibt Marggraf in den Münchener Jahrbüchern (1840), ohne eine Quelle anzugeben.

22) Es dürfte nicht überflüffig erfcheinen, hier darauf hinzuweifen, dafs von zweien der Platten Abdrücke vorkommen, aber bei Andrefen irrthümlich als Compofitionen zu Arioft bezeichnet find (Nr. 26 und 27). Eine Vergleichung diefer Abdrücke (es find Zuftände vor aller Schrift) mit den Offian-Zeichnungen in Wien macht den Irrthum fofort klar. Nr. 26 bei Andrefen entfpricht genau Nr. 6617 in der Wiener Akademie, Nr. 27 ift nach Nr. 6596 geftochen. Demnach müffen die beiden Radirungen aus Kochs Radirwerk geftrichen und in fein Malerwerk verwiefen werden.

23) Rechts unten auf einem Stein. Das Gemälde mifst 1,35 in der Breite, 1,02 in der Höhe.

24) In den Dimenfionen weicht es ein wenig von der „acqua cetosa“ ab, kann aber doch immerhin als eine Art Seitenftück diefes Gemäldes gelten.

25) Wahrfcheinlich auf Fueffli als Quelle geht zurück die Erwähnung diefes Auftrages im Katalog der v. Speck-Sternburg'fchen Galerie zu Lützfchena bei Leipzig.

26) Wie Marggraf (Recenfionen 1865 S. 347) erwähnt, hat Koch denfelben Gegenftand fchon im Jahre 1800 ausgeführt. Dieses Bild soll nach England gekommen fein. Die Wiederholung für Major Weng, die M. erwähnt, ift dasfelbe Bild, das heute im Städel'fchen Inftitut fich befindet. Es muss vor 1818 entftanden fein, da es „aus der 1818 in Frankfurt a. M. verfteigerten Samm'ung des Obriftlieutenants von Weng aus Stuttgart“ ftammt. (Vergl. Nr. 404 des Kataloges.) Eine andere Wiederholung befindet fich bei Dr. Lampe zu Leipzig (erwähnt bei Andrefen S. 21). Ein Entwurf findet fich in der Zeichnungen-Sammlung des Städel'fchen Inftituts. Die Zeichnung mit dem Opfer Noah's in der Wie er Sammlung Nr. 6324 ift Copie (wahrfcheinlich von Wittmer). Als Koch nach Rom zurückkehrte, malte er den Gegenftand noch einmal (bez. „J. A. Koch, Rom 1815“). Diefe Wiederholung befindet fich im Thorwaldfen-Mufeum (Nr. 129).

27) Der Brief, dem diefe Stelle entnommen ift, befand fich im Befitze Wittmers neben einem zweiten vom 14. Juni 1814 datirten. Beide wurden von Herrn Sectionsrath L. von Führich (in Wien) copirt, der mir die Abfchrift zur Durchficht überliefs. Eine vollftändige Mittheilung diefer Briefe ift wegen der unglaublich derben Ausdrucksweife hier nicht möglich.

28) Es dürften die Gemälde Nr. 126 und 127 und die Zeichnungen 266 bis 269 des Thorwaldfen-Mufeums in Kopenhagen fein.

29) Die Blätter bei Seeburg find photographirt von Fr. Edlich in Dresden. — Die Blätter der Wiener Akademie find einzeln auf Cartons aufgezogen und zwifchen andern Blättern eingeftreut. Es gehören hierher Nr. 6297, 6298, 6316, 6321, 6326, 6329, 6335, 6337 bis 6340 incl., 6342 bis 6348 incl.,

6352, 6353. Sämmtlich im Stilcharakter und im Format genau mit den Blättern bei Seeburg übereinſtimmend, ſo daſs man ſie demſelben Skizzenbuch zutheilen muſs.

30) Zu der Radirung mit dem jagenden Reiter etwas links von der Mitte des Vordergrundes hat Groſspietſch eine der Zeichnungen bei Frau Dr. Seeburg benutzt. Hintergrund und Mittelgrund ſtimmen genau überein. Zu einer andern Radirung (mit der Frau und dem Kinde links im Vordergrund) ſcheint die Zeichnung Nr. 6329 in Wien benutzt worden zu ſein.

31) Herr Direktor E. v. Engerth theilt mir mit, daſs die Cascatellen am 29. Juni 1857 von Wittmer für 2000 fl. gekauft worden ſind. Das Bild iſt 1,48 m. breit, 1,04 m. hoch und trägt links unten die Bezeichnung: »*L. K.*«. Gegenwärtig befindet ſich das Gemälde in Salzburg. Noch möchte ich daran erinnern, daſs dieſe Anſicht von Tivoli 1877 auf der hiſtoriſchen Ausſtellung der Wiener Akademie zu ſehen war. Die Erwerbung des Gemäldes iſt erwähnt in Eggers Kunſtblatt 1857 S. 404.

32) Auch in Innsbruck befinden ſich 32 bibliſche Compoſitionen von Koch (vergl. „Recenſionen und Mittheilungen“ 1865 (Nr. vom 17. Juni). Dieſe habe ich nicht geſehen, ebenſowenig als die photographischen Aufnahmen derſelben von Iſidor Müller (reſp. von Danner).

33) Die Federzeichnung Nr. 6490 der Wiener Akademie dürfte als Entwurf zu dieſem Wandgemälde anzuſehen ſein.

34) Abbildung bei Marggraf (Münchener Jahrbücher — Stich von Joſ. Unger) und in Raczynski's Atlas (Lithographie von J. C. Koch).

35) Dieſes Skizzenbuch befindet ſich gegenwärtig bei dem Sohne des Malers Führich, Herrn Sectionsrath L. von Führich in Wien.

36) Ein ſolches Gemälde wird als „angefangen“ von Koch in einem Briefe vom 12. November 1825 erwähnt. Vergl. Neuer Necrol. d. Deutſch. XVII. S. 136 ff. Siehe oben bezüglich einer Zeichnung mit Ruth und Boas aus dem Jahre 1799.

37) Vor 1838 erworben. Koch ſpricht in einem Briefe von 1835 von einem Gemälde mit Apoll unter den Hirten. Neuer Necrol. d. D. XVII.

38) Beſchreibung nach gütigen Mittheilungen von H. Herm. Keſtner und nach der Augsburger Allgem. 1839 Nr. 77. Das Bild iſt überhöht im Verhältniſs von ca. 4 × 3,4 — auf Leinwand. Es befindet ſich gegenwärtig bei Hermann Keſtner in Hannover, dem Neffen des Autors der »Römiſchen Studien«, der das Bild von Kochs Erben gekauft hat. Eine reizende Federzeichnung, die in den weſentlichen Stücken mit dem Gemälde übereinſtimmt, ſah ich bei Bernus auf Stift Neuburg am Neckar. Die Wiener Akademie beſitzt eine mit der Feder übergangene Bleiſtiftzeichnung mit Ganymed (Nr. 6322), deren Compoſition mit der auf dem Gemälde bei Keſtner und auf der Zeichnung bei Bernus übereinſtimmt. Die gequälten ſchwungloſen Strichlagen, mit denen die Wiener Zeichnung verſehen iſt, ſind von fremder, wohl von Wittmers, Hand.

39) Nach einer Mittheilung von Frau Dr. Seeburg (nach Preller sen.).

Literatur.

Andrefen, Die Maler-Radirer des 19. Jahrhunderts.
Baifch, Reinhart und feine Kreife. Leipzig 1882.
Karl Blaas' Selbftbiographie. Wien 1876.
Fernow, Sitten- und Culturgemälde von Rom.
Jofeph v. Führich, Briefe aus Italien an feine Eltern. Freiburg 1883.
Füfsli's Künftlerlexicon (1806).
Goethe's Winckelmann und fein Jahrhundert.
Tiroler Künftlerlexicon. Innsbruck 1830.
Neuer Nekrolog der Deutfchen für 1839.
Chr. H. Pfaff, Lebenserinnerungen. Kiel 1854.
Roquette, Fr. Preller. Frankfurt a/M. 1883.
D. F. Straufs, Kleine Schriften. Bonn 1877.
Heinr. Wagner, Gefchichte der hohen Karlsfchule. Würzburg 1856.
Der Bote von und für Tirol und Vorarlberg. 1822 und 1839.
Recenfionen und Mittheilungen über bildende Kunft. Wien 1865.
Zeitfchrift für bildende Kunft, IX. Band. Leipzig 1874.

X.

KARL ROTTMANN

Von

C. A. Regnet

Mit zwei Abbildungen in Lichtdruck.



Karl Rottmann.

Geb. zu Handſchuchsheim 11. Januar 1798; geſt. zu München 6. Juli 1850.

Wenige Kilometer nördlich von Heidelberg liegt an der Bergſtraſse das Kirchdorf Handſchuchsheim. Dort hatte um das Ende des vorigen Jahrhunderts ein kurpfalz-baieriſcher Schaffner (Rentamtmann) Namens Rottmann ſeinen Amtsſitz. Es war in der Zeit der Erblichkeit der Aemter. So ſollte denn auch Friedrich Rottmann ſeinem Vater, wie dieſer früher dem ſeinen, in Amt und Würden nachfolgen.

Friedrich Rottmanns Vater war ein rüſtiger alter Herr und verwaltete ſein nicht allzu mühevolles Amt auch in ſpäteren Jahren noch in eigener Perſon umſo mehr, als er für gegebene Fälle der Unterſtützung des für den gleichen Beruf gebildeten Sohnes gewiſs war. Dieſe Ausdauer des Vaters kam dem Sohne keineswegs unerwünſcht, denn er fühlte ſich von der Kunſt ſtärker angezogen als von der Rechtsgelehrſamkeit und den Steuerregiſtern. Inzwiſchen führte er gegen den Willen des Alten eine reiche Weinhändlerstochter als Braut heim und übte ſich in ſeinen vielen Freiſtunden zunächſt auf eigene Fauſt im Zeichnen, nahm aber bald förmlichen, wenn auch nicht vollkommen ausreichenden Unterricht darin ſowie im Aquarellmalen und Radiren und gewann bei tüchtiger Begabung eine weitgehende Fertigkeit.

Als dann in jenen Tagen zum Schrecken Vieler die altherkömmliche Erblichkeit von Aemtern aufgehoben wurde, entfchied dies auch für Friedrich Rottmanns Zukunft. Er wendete fich nun ausfchliefslich der Kunft zu. Vielfeitig angelegt, wie er war, verftand er es Vielen zu genügen. Befonders beliebt waren feine durch die Radirnadel vervielfältigten, im Geifte und Gefchmacke Hogarths erfundenen und ausgeführten Karikaturen.

Inzwifchen hatte fich der franzöfifche Revolutionskrieg an den Rhein gezogen. Friedrich wohnte, unbekümmert um die Gefahr, der er fich ausfetzte, dem Treffen bei Handfchuchsheim am 25. Sept. 1795 in nächfter Nähe bei und ward fo Zeuge des Sieges der Oefterreicher unter Quasdanowich über die Franzofen unter Dufour. Bald folgte der Kampf um die Neckarbrücke in Heidelberg, dem damaligen Wohnorte des nunmehrigen Künftlers, der nicht fäumte, beide Vorgänge in grofsen Aquarellgemälden feftzuhalten. Der diefen zu Theil gewordene Beifall gab ihm Anlafs, fie in Kupfer zu radiren. Nun wurde Friedrich Rottmann rafch bekannter, namentlich durch feine landfchaftlichen Zeichnungen, wie ihn denn auch der Herzog von Naffau mit der Ausführung einer Anzahl von Anfichten aus dem reizenden Neckarthale beauftragte.

Seit Anfang unferes Jahrhunderts bekleidete Friedrich Rottmann die Stelle eines Zeichenlehrers an der Univerfität Heidelberg. Als folcher bildete er mehrere Schüler, darunter Ernft Fries und Carl Philipp Fohr, ftarb aber fchon im Alter von kaum 32 Jahren nach einer höchft unglücklichen Ehe. Von feinen drei Söhnen genofs der ältefte, Anton, bei guten Anlagen für die Kunft der Malerei des Vaters Unterricht mit fchönem Erfolge, trat aber bald in Militärdienfte und wurde ein paar Jahre fpäter Poftbeamter in Durlach. Er malte vorwiegend militärifche Stoffe in Aquarell und radirte unter Anderem auch eine »Affaire von Strafsburg«, der er felbft beigewohnt. Er ftarb im Jahre 1841, fünfundfünfzig Jahre alt.

Der jüngfte der drei Brüder, Leopold, wurde 1813 in Heidelberg geboren, widmete fich zunächft, und zwar bis zu Anfang der dreifsiger Jahre, der Hiftorienmalerei, ging aber dann zur Landfchaft über und führte namentlich für den König Maximilian II. von Baiern deffen fämmtliche Jagdftandplätze im baierifchen Hochgebirge in Aquarell aus. Er ftarb zu München am 26. März 1882.

Karl Rottmann, der zweitältefte Sohn Friedrich Rottmanns, erblickte das Licht der Welt noch während des Aufenthaltes feiner Eltern in Handfchuchsheim am 11. Januar 1798. Seine Jugend fiel, wie bereits angedeutet, in Zeiten, welche den Eltern ftrenge Zurückgezogenheit zur Pflicht machten. Der Knabe wird übereinftimmend als ein ftilles, fchweigfames, fanftes und gut geartetes Kind gefchildert, das fich von lauten, lärmenden Spielen zurückzog. Andrerfeits zeigte er aber auch keine hervorragenden Fähigkeiten und blieb in diefer Beziehung weit hinter feinem älteren Bruder zurück.

Auch nach einer anderen Seite hin fchien es mit Karl nicht beffer beftellt. Noch in fpäten Jahren pflegte der berühmte Künftler, wenn das Gefpräch auf diefes Thema kam, darüber zu fchweigen, dafs er trotz allem Eifer und Fleifs in der Schule immer unter den Letzten gewefen. Gleichwohl war er der Liebling aller feiner Lehrer: die Reinheit feiner kindlichen Seele, die unumwundene

Offenheit feines Charakters und die unbedingte, vertrauensvolle Hingebung an die, welche er liebgewonnen, führte ihm alle Herzen zu.

Nur im Herzen der Mutter fand das arme Kind den ihm gebührenden Platz nicht, und ihr Einflufs auf den Vater fcheint auch diefen wenig günftig gegen den Sohn geftimmt zu haben. Die Abneigung der Mutter gegen ihren eigenen Sohn aber ging fo weit, dafs fie ihn bald nach des Vaters Ableben das elterliche Haus zu verlaffen nöthigte.

Von nun an widmete fich Karl der Kunft mit einer Liebe und Ausdauer, die man früher zu hoffen nie gewagt hätte. Den Vater hatte feine Lehrftelle an der Univerfität viel in Anfpruch genommen, wenn auch nicht der Art, dafs er, wie wir wiffen, nicht hätte eine Anzahl von Schülern heranbilden können; gleichwohl hatte er Karl dem Porträtmaler Gfeller in Heidelberg, einem Manne von vielfeitiger Bildung, in die Lehre gegeben. Ihm fchlofs fich der Schüler, feiner weichen, hingebenden Natur entfprechend, bald aufs engfte an.

Auch mit Daniel Fohr, der um jene Zeit von Baden-Baden nach Heidelberg übergefiedelt war, fchlofs der junge Rottmann einen engen Freundfchaftsbund.

Obwohl er fich bereits für das landfchaftliche Fach als feinen eigentlichen Beruf entfchieden, vermied er doch die Klippe der Einfeitigkeit mit Gefchick, indem er nebenbei die menfchliche Geftalt wie die Thierwelt mit gröfster Sorgfalt ftudirte. Es kam ihm das fpäter bei der Staffirung feiner Landfchaften trefflich zu ftatten.

In jener Zeit unternahm Rottmann in Begleitung feines Freundes Fohr eine Fufsreife den Rhein hinab und an die malerifchen Ufer der Mofel. Es war fein erfter Ausflug in die Welt und die damals empfangenen Eindrücke waren fo lebhafte und tiefe, dafs fich Rottmann jener Reife noch in fpäteren Jahren mit Liebe erinnerte.

Wie der Ernft des Lebens fchon früh an den jungen Künftler herantrat, fo fpricht fich auch jener tief elegifche Zug, welcher faft durch alle Schöpfungen Rottmanns geht, fchon in den Bildern aus jener Zeit charakteriftifch aus. Das gilt insbefondere auch von einer grofsen, in Waffer-Farben ausgeführten Anficht des von der Abendfonne beleuchteten Heidelberger Schloffes, welche damals entftand.

Ein anderer Ausflug führte Rottmann nach Stuttgart.

Noch während ihres früheren Aufenthaltes in Heidelberg hatte er die Brüder Boifferée kennen gelernt und war mit den berühmten Kunftfreunden und Kennern in lebhaften und anregenden Verkehr getreten. Sie hatten dem ftrebfamen jungen Manne bereitwillig ihre reichen Sammlungen erfchloffen und dadurch wie durch belehrende Gefpräche feinen künftlerifchen Gefichtskreis erweitert. So war es ihm Bedürfnifs geworden, fie wieder zu fehen. Gelegentlich des Beifammenfeins mit ihnen verfuchte er fich darin, ein Bild aus ihrer Sammlung in Oel zu kopiren und machte fich bald mit diefer ihm neuen Technik derart vertraut, dafs er im Stande war, kurz darnach eine »Anficht der Burg Eltz an der Mofel« in ihr auszuführen.

Im Jahre 1822 fiedelte Rottmann nach München über, um dafelbft feine weitere Ausbildung zu fuchen. Dem vierundzwanzigjährigen Künftler eröffnete

ſich an der Akademie ein neues Leben, das freilich ſeinen Erwartungen nicht ganz entſprochen zu haben ſcheint. Wenigſtens beſuchte er die Räume dieſer Anſtalt nur zu dem Zwecke, um ein in denſelben aufgeſtelltes groſses Landſchaftsbild von Joſef Koch zu ſtudiren. Deſto häufiger verkehrte er in den Werkſtätten kunſtverwandter Meiſter und in den Sälen der königlichen Gemäldegalerie am Hofgarten.

Unter den Familien, in denen Rottmann in München Zutritt fand, nahm die des Hofgärten-Intendanten F. L. v. Skell die erſte Stelle ein. Dieſelbe ſtammte gleich ihm aus der Pfalz; des Herrn von Skell Tochter Friederike war in Schwetzingen geboren. Sie ward ſpäter ſeine Gattin.

Im Sommer desſelben Jahres ging Rottmann in das nahe Gebirge, deſſen Schönheiten auf ihn den tiefſten Eindruck machten. In einem aus der Ramsau datirten Briefe vom 11. Auguſt an ſeine Braut kennzeichnet er das Thun und Treiben vieler dort Studien machender Maler mit folgenden Worten:

»Es gewährt viele Unterhaltung, die verſchiedenen Zeichner aus allen Nationen hier im ſchönen Gebirgslande zu beachten, von denen jeder auch ſeine Rechnung gefunden zu haben ſcheint; der eine zeichnet und komponirt auf Ort und Stelle, weil ihm die Berge noch nicht hoch genug ſind, ein anderer ſetzt ſich hin und malt ein Waſſerfällchen, das über Steine rieſelt, und man meint, es wäre ihm nur darum zu thun, einen Waſſerfall in Lebensgröſse zu haben. Um ihre Selbſtzufriedenheit beneide ich ſie alle, denn ich bin nie mit meinen Arbeiten ſo im Widerſpruch geſtanden als jetzt, und was ich vollendet, möchte ich ſchon wieder vernichten, wenn ich bedenke, was und wofür ſie mir ſein ſollen, und doch ſind ſie das Beſte, was ich noch gemacht habe.« —

Ein ander Mal heiſst es über die »Nachempfinder« der Natur:

»Der Eindruck bleibt, weil er Leib und Seele trifft, und man nimmt ihn in die Heimat zurück und eine Erzählung wird, wie von allem Gewaltigen, anziehend. Nun kommen die Nachempfinder und wollen den Eindruck ebenfalls haben und täuſchen ſich ſelbſt wie jeder, der nach fremder Empfindung haſcht. Aber ſie wollen auch erzählen, auch Theilnahme erregen und ſuchen dann durch vornehme Redſeligkeit oder ſtudirte Phantaſie zu erſetzen, was ihnen von wirklicher Phantaſie abgeht. So entſtehen dann die ſublimirten Naturſchilderungen, deren Farben nicht glühend genug aufgetragen werden können, und ſo entſtand denn nach und nach die Phraſeologie der Alpenempfindſamkeit, fader Wortſchaum, die Untiefen des Verſtandes derer, die keinen Verſtand haben und mit Gefühlen imponiren wollen.«

Bald nach ſeiner Rückkehr trat er mit einem gröſseren Bilde, das er einer akademiſchen Ausſtellung einverleibte, vor das Publikum. Es ward für Rottmanns Zukunft entſcheidend.

Läſst ſich auch der Fond echter Naivetät nicht verkennen, der in den Werken der erſten Landſchaftsmaler jener Zeit, wie W. von Kobell, Johann Jakob Dorner, Cogel, Dillis, Conjola und Anderen zu Tage tritt, und muſs man zugeben, daſs die Gewiſſenhaftigkeit ihrer Durchbildung gegenüber der heute vielfach üblich gewordenen Behandlung in Bauſch und Bogen doppelt Anerkennung verdient, ſo kann man doch auch nicht wohl leugnen, daſs die

damalige Landſchaftsmalerei in den Feſſeln des Conventionalismus lag, ohne ſich freilich ihrer Gefangenſchaft bewuſst zu ſein.

Die Natur zum Träger eines Gedankens zu machen, kam Niemandem in den Sinn und darum regen die Bilder aus jener Zeit weder Gemüth noch Verſtand an. Ihre Höhenzüge, Thäler und Seen, ihre Wälder, Felder und Ebenen waren ſelten mehr als mehr oder minder treue Porträts der landſchaftlichen Natur und als ſolche immerhin recht ſchätzenswerth. Selten aber war das Individuelle, auch wenn es ſich unverhältniſsmäſsig breit machte, den Hauptformen unterzuordnen, die regelmäſsig durch die Minutioſität des Einzelnen und Nebenſächlichen zu Grunde gingen, das ſich durch die darauf verwendete Sorgfalt der Ausführung über ſich ſelbſt erhob und eine Bedeutung anſtrebte, auf die es der Natur der Sache nach keinen Anſpruch hatte. So geſchah es, daſs jene Bilder, auf den ſorgfältigſten Studien fuſsend und im Einzelnen vortrefflich durchgebildet, doch im Ganzen einen nur wenig befriedigenden Eindruck machen. Man mochte wohl fühlen, daſs die Natur nicht immer und überall künſtleriſch ſchön ſei, und ſuchte dem Uebel dadurch abzuhelfen, daſs man ſie, indem man ſie in gewiſſe durch Convenienz geſchaffene Formen zwang, zu idealiſiren gedachte, während man ihr in aller Harmloſigkeit jeden Hauch der Poeſie und des Idealen abſtreifte. Ueberdies lag die Technik der Landſchaftsmalerei tief im Argen, ſo daſs, wer über das Althergebrachte hinausgehen wollte, ſich in die Nothwendigkeit verſetzt ſah, ſich gewiſſermaſsen eine neue Behandlungsmethode zu ſchaffen. Ohne eine ſolche war es ein Ding der Unmöglichkeit, gewiſſe Probleme zu löſen. Wer das nicht glauben will, der ſtelle einmal eine Landſchaft von W. v. Kobell neben eine der ſpäteren Rottmannſchen.

Er trat eben in neue Bahnen. Er ſtellte den nüchternen Produkten ſeiner Zeit Werke gegenüber, welche ſeine tiefpoetiſche Seele unmittelbar aus der Natur geſchöpft, deren innerſte Geheimniſſe er glückſelig erlauſcht hatte. Seine erſte Aufgabe ſuchte er darin, eine Landſchaft in ihren Hauptformen zu charakteriſiren; mit Hilfe der Linie und der Farbe wuſste er eine durchaus ideelle Wirkung zu erzielen und die meiſt auſserordentlich einfache Staffage mit den landſchaftlichen Elementen derart harmoniſch zu verbinden, daſs man ſich ohne Zwang in eine andere gar nicht hineindenken kann.

In den Bildern Rottmanns aus jener erſten Zeit ſeines Münchener Aufenthaltes läſst ſich auch jene oben angedeutete elegiſche Stimmung wieder erkennen, zugleich aber ſpricht ſich in denſelben eine gewiſſe ſtille Sehnſucht nach dem Süden, etwas wie eine Ahnung desſelben aus. Die Luft wird blauer, tiefer und leuchtender und die Geſtaltung des Terrains und der Vegetation nähert ſich in unverkennbarer Weiſe der des Südens. Was ſein Herz erſehnte, das wuſste ſeine Phantaſie ſo zutreffend zu geſtalten, daſs ein ſo tiefer Kenner italieniſcher Natur wie Leo von Klenze glaubte, Rottmann habe ſeine Eindrücke jenſeits der Alpen geſammelt, und erſt durch des Künſtlers ausdrücklichen Widerſpruch von dieſem Glauben abgebracht werden konnte.

Vorläufig aber blieb Rottmanns Sehnſucht nach dem Süden noch ungeſtillt, und er muſste ſich damit beſcheiden, im Sommer des Jahres 1823 eine Studienreiſe nach dem Staffel-, Kochel- und Walchenſee zu unternehmen. Gelegentlich

derfelben verlebte er bei dem Oberften von Schoenberg, auf dem Schlofsgute Ried am Ufer des Ammerfees, Tage voll heiterfter Anregung.

An der feit 1808 neu organifirten Akademie zu München hatte Johann Georg v. Dillis, nachmals königlicher Gemäldegalerie-Direktor, eine Zeitlang den Unterricht in der Landfchaftsmalerei geleitet und war Wilhelm von Kobell als Lehrer thätig gewefen. Nun (1824) befchäftigte man fich in mafsgebenden Kreifen mit der Frage, ob an der Akademie eine eigene Abtheilung für Landfchaftsmalerei errichtet werden folle oder nicht. Rottmann, der fich in kurzer Zeit eine hervorragende Stellung in der Künftlerfchaft errungen, fand Gelegenheit, fich über diefe Frage auszufprechen. Er hatte vielfach fich davon überzeugt, auf welche Abwege die landfchaftliche Kunft gerade durch den Schulzwang gedrängt worden war und wie nothwendig aufftrebenden Talenten ein unmittelbares Studium der Natur ift, und trug auch kein Bedenken, diefer feiner innerften Ueberzeugung Ausdruck zu geben und fich energifch gegen das Projekt auszufprechen, das denn auch Projekt blieb.

Er felbft fand in der Natur feine höchfte Lehrmeifterin und ergab fich dem Studium derfelben mit einer ans Unglaubliche grenzenden Ausdauer, während er fich zugleich beftrebte, feinen Landfchaften durch genauere und forgfältigere Durchbildung einen mehr individuellen und lokalen Charakter zu geben.

Seine künftlerifche Thätigkeit fteigerte fich in diefer Zeit ganz aufserordentlich. Im Jahre 1823 hatten die Architekturmaler Dominik Quaglio, der Porträt- und Hofmaler Jofef Stieler, der Schlachten- und Genremaler Peter Hefs und der Architekt Friedrich Gaertner den erften Kunftverein in Deutfchland gegründet, der fich die Aufgabe ftellte, durch Ausftellung und Ankauf von Kunftwerken aller Art zur Förderung der Kunft, zur Aufmunterung der Künftler und zur Erweiterung des äfthetifchen Sinnes im Volke zu wirken. An den Ausftellungen diefes Vereines begann Rottmann im Jahre 1825 fich zu betheiligen und befchickte ihn in diefem einen Jahre mit nicht weniger als elf Bildern.

Es waren dies die »Oede Gegend an einem breiten Fluffe bei abziehendem Gewitter«, eine »Anficht des Wunderberges bei Berchtesgaden«, ein »Kahles Felfengebirge mit Gletfchern an einem See«, eine »Reiche Gebirgsgegend mit einem See im Abendlichte«, ein »Blick über den Ammerfee«, ein »Fifcherhaus zwifchen Bäumen am Ammerfee«, eine »Partie bei Brannenburg mit der Ausficht gegen das Innthal«, ein »Blick über einen See ins Gebirge«, ein »Waldgrund mit Bach«, eine »Partie bei Berchtesgaden mit dem Königsfee und Watzmann« und eine »Unbewohnte Gegend an einem See«.

In den erften drei Monaten des Jahres 1826 entwickelte Rottmann eine ftaunenswerthe Thätigkeit. Zeuge deffen find die fünf Bilder, welche er in diefer kurzen Frift im Kunftverein zur Ausftellung brachte: eine mit Zigeunern ftaffirte Meeresbucht; eine Landfchaft mit einem Teiche und einer Felswand, an deren Fufs eine Mühle, bei Sonnenuntergang; Ruinen einer Kapelle bei aufgehendem Monde; eine Felfenlandfchaft mit einem See und fchliefslich eine Gebirgsgegend am Meeresufer, mit einem grofsen Baume am Ufer.

Man fieht, zur Romantik gefellt fich noch ein anderes Element, die immer wachfende Sehnfucht nach dem gelobten Lande der Künftler, welche hier in



[illegible]

[illegible] München.

[illegible] von Schoenberg, auf dem Schlofsgute [illegible] Anregung.

[illegible] zu München hatte Johann Georg [illegible], eine Zeitlang den Unter- [illegible] von Kobell als Lehrer [illegible] in mafsgebenden Kreifen mit [illegible] für Landfchaftsmalerei [illegible] in kurzer Zeit eine her- [illegible] fand Gelegenheit, fich über [illegible] davon überzeugt, auf welche [illegible] den Schulzwang gedrängt wor- [illegible] Talenten ein unmittelbares Stu- [illegible] diefer feiner innerften Ueber- [illegible] gegen das Projekt auszufprechen, [illegible]

[illegible] Lehrmeifterin und ergab fich dem [illegible] grenzenden Ausdauer, während [illegible] durch genauere und forgfältigere [illegible] Charakter zu geben.

[illegible] in diefer Zeit ganz aufserordent- [illegible] Dominik Quaglio, der Porträt- [illegible] und Genremaler Peter Hefs und der [illegible] in Deutfchland gegründet, [illegible] Ankauf von Kunftwerken [illegible] der Künftler und zur [illegible] An den Ausftellungen [illegible] betheiligen und be- [illegible] elf Bildern.

[illegible] Fluffe bei abziehendem [illegible] des Wunderberges bei Berchtesgaden«, ein »Kahles [illegible] Gletfchern an [illegible] »Reiche Gebirgsgegend mit [illegible] Abendlichte«, ein [illegible] Ammerfee«, ein »Fifcherhaus zwifchen [illegible] am Ammerfee«, [illegible] bei Brannenburg mit der Aus- ficht [illegible] Innthal«, ein [illegible] ins Gebirge«, ein »Wald- grund [illegible] dem Königsfee und Watz- mann« und [illegible]

In den erften [illegible] entwickelte Rottmann eine [illegible] Bilder, welche er in diefer [illegible] Frift im [illegible] eine mit Zigeunern ftaffirte [illegible] einer Felswand, an deren [illegible] eine Mühle [illegible] Kapelle bei aufgehendem [illegible] eine [illegible] fchliefslich eine Gebirgsgegend [illegible] Ufer.

[illegible] noch ein anderes Element, die immer [illegible] nach dem [illegible] Lande der Künftler, welche hier in



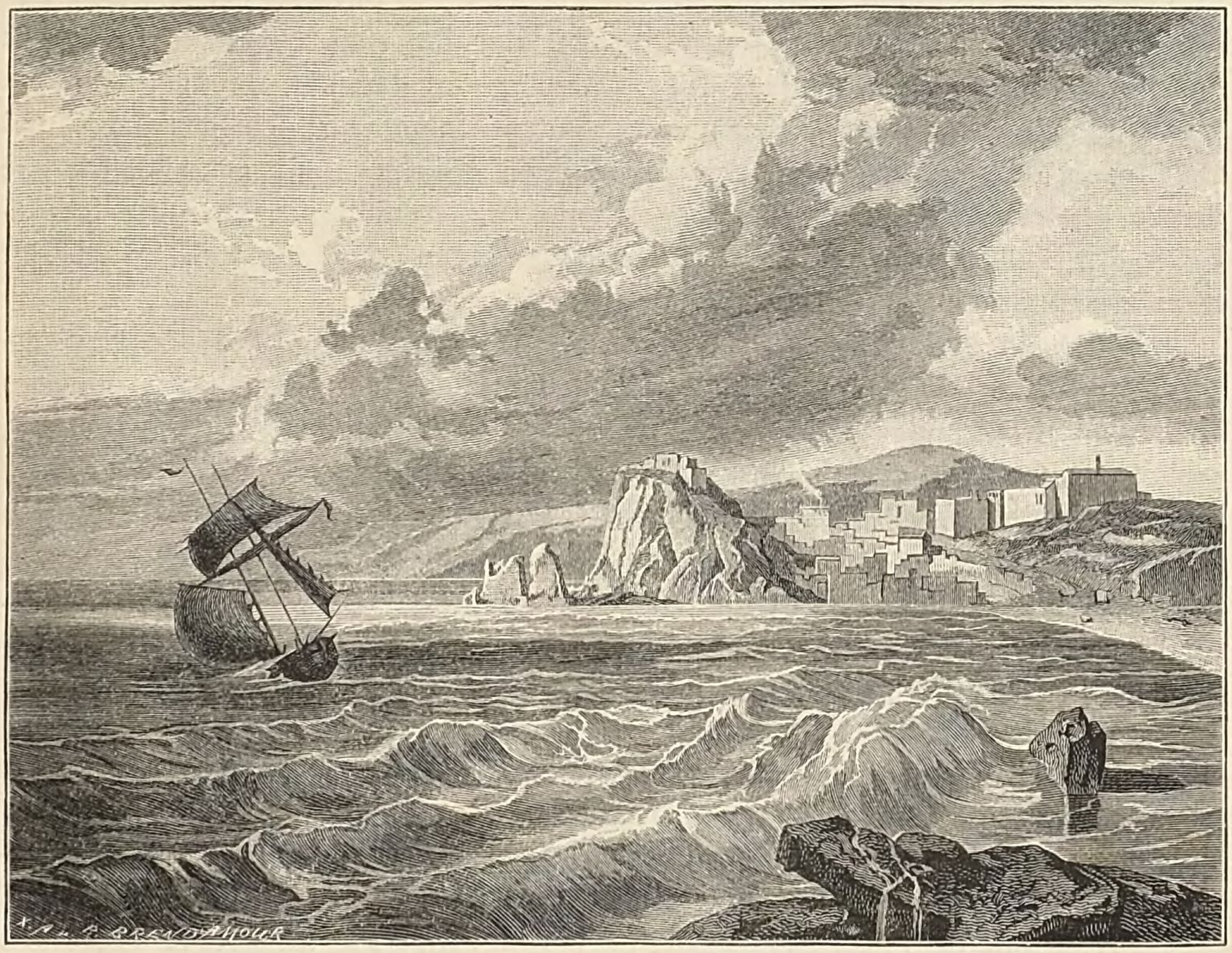
DER SEE KOPAIS.

Aquarellzeichnung von Karl Rottmann, in dem k. Kupferstich-Kabinet zu München.

dem Hereingreifen des noch nie gesehenen aber der geschäftigen Phantasie Tag und Nacht vorschwebenden Meeres zum Ausdruck kommt.

Da nahte endlich der Zeitpunkt, der Rottmanns heifseste Wünsche erfüllen sollte. Es war zu Anfang April des Jahres 1826; mit seinem Reisegefährten Friedrich Hohe, dem bekannten Lithographen, brach er von München auf. Sein Weg führte ihn durch die Schweiz, wo ihn namentlich die Grofsartigkeit der Via mala und des St. Gotthardpasses mächtig überraschte.

In seinem ersten Briefe aus Italien (Genua 30. April) erzählt er humoristisch, wie sie mit einer Karawane von vierzehn Schlitten über den Berg zogen. Alles



Scylla und Charybdis.
Fresko in den Arkaden des Hofgartens in München.

noch über und über beschneit, so dass die Sennhütten gar nicht oder doch nur kleine Gipfel derselben zu sehen waren; sonst nur Felsenwände, hoch in die Luft hinaufragend.

Am 29. April langte Rottmann in Genua an. Der Eindruck, den die »Stolze« auf ihn machte, war ein überaus günstiger. »Ich glaube«, schrieb er Tags darauf an seine Frau, »Jeder, der nach Genua kommt, wird seine hohe Meinung davon befriedigt sehen, sowie Italien vielleicht nur allein geeignet ist, alle Sinne eines jungen, freien Mannes auszufüllen, wenn er das Leben mit seiner Kunst zu vereinigen trachtet.«

Die vielen neuen Eindrücke stimmten ihn heiter genug und es ist nicht allzu ernstlich gemeint, wenn er seiner Friederike schrieb:

»Ehe wir an die Küfte kamen, war es ziemlich rauh und wir nahmen deutlich wahr, dafs es doch noch weit fein müffe bis dahin, wo's die Affen gebe. Ich wünfchte in der That lieber unter Affen zu leben als unter dem verfluchten Gefindel, von dem man immer in den Strafsen umringt wird, und an meiner Heidelberger Mütze fehen fie mir's denn immer auf halb Stunde Wegs an, dafs ich ein Fremder bin, und bieten ihre hundertfältigen Dienfte an; ich fehe für's Erfte keinen befferen Ausweg, als die Kappe herunter zu laffen und mir einen Sommerhut zu kaufen.«

Näher ging es ihm, dafs »der Stadt und deren Umgebungen fehr fchwer beizukommen; entweder wird fie zu fehr ausgebreitet oder zu nahe«. Das und der Mangel einer entfprechenden Wohnung trieb ihn nach Nizza hinüber, doch dauerte die Seefahrt dahin ungünftigen Windes und darauf folgender Windftille wegen fünf Tage. Nizza mit feiner lachenden Umgebung, feinen Palmen und elyfäifchen Feldern entzückte den feinfühligen Künftler und er wünfchte die Seinen herbei, die über all das Niegefehene ftaunen follten. Aber die Schönheiten des Südens machten ihn nicht undankbar gegen fein Vaterland. So fchreibt er in einem Briefe vom 6. Mai der Gattin:

»Bei allem dem fteht Deutfchland und befonders unfere fchönen Gebirgsgegenden für uns nicht hinten an; das fchlichte ruhige Hirtenleben des dortigen Volkes, was mit ihrer landfchaftlichen Natur in fo fchönem Einklange fteht, geht bei einem Sommer-Aufenthalt auch auf uns mit einem wohlthulich, ruhig heiteren Gefühl über, während man dazu hier nicht fo leicht kommt, fondern immer von neuem zu fremden Gegenftänden gezogen wird, nach allem hafcht und greift und nie genug hat, fondern fich immer weiter gedrängt fühlt.«

Von Nizza ging der Künftler zu Fufs über Bordighera nach Genua zurück, wo er fich nun weit behaglicher und heimifcher fühlte und in einem alten Sommerpalais auf der Höhe unweit des Leuchtthurms einmiethete. Befonders werthvoll wurde ihm die Wohnung durch die prächtige Ausficht über Stadt und Meer von der Terraffe.

In Genua traf Rottmann die erfchütternde Nachricht von dem Ende Juli erfolgten Ableben feines Töchterchens Pauline Louife, an Gehirnentzündung. Ueberdies wurde ihm der Aufenthalt dafelbft durch finanzielle Mifsftände verbittert, in welche er durch feine Beziehung zu Hohe und feine zu weit gehende Gefälligkeit gegen denfelben verwickelt wurde. Aus Anlafs deffen übernahm er mehr zu malen, als fonft nöthig gewefen wäre, und war fo zu einem längeren Aufenthalte in Genua gezwungen, deffen Anblick ihn, wie aus feinem Briefe vom 10. Auguft hervorgeht, fo fehr gefättigt hatte, dafs er glaubte »nach Haufe davonlaufen zu müffen«.

»Ueberhaupt«, fchrieb er damals, »bin ich zufrieden, wenn ich Italien nur fehen kann; zum ruhigen Schaffen ift es für mich nichts, denn man mufs entweder länger dafein, um fich einrichten zu können, oder reifen und für das Portefeuille und für die Fantafie fammeln, und das ift theuer.« —

»Zudem kommt, dafs diejenigen, die mich mit grofsen Erwartungen erfüllten, fich gewaltig wundern werden, wenn ich ihnen fage, dafs fie mich getäufcht hätten oder fich felbft; ich möchte es nur den Leuten, die fo viel gefehen haben,

begreiflich machen können, dafs man noch nicht das Schönfte malen kann, wenn man auch alle fchönften Gegenden der Welt gefehen hätte. Ich bedarf für mich fo vieles nicht, nur einen Ort, der mir meinen Sinn ausfüllt, wo ich unbefangen fein und mir felber überlaffen bleiben kann. Studien aus grofser Natur find nöthig, und einen erhabenen Charakter, der den Stil eines Bildes, wie ich es mir denke, ausmacht, mufs man gefehn und begriffen haben um die Studien des Details verwenden zu können. Die Liebhaber und fich felber zugleich zufrieden zu ftellen, ift fchwer; entweder geht's auf Koften des einen oder des andern; bei mir handelte fich's in gegenwärtiger Zeit, wo vieles in München im Werden ift, nur darum, dafs ich bei meiner Zurückkunft mit Sachen, Studien, Skizzen, Bildern u. f. w. auftreten könnte, die den Künftlern und Liebhabern imponiren; dafs ich vieles kann, weifs ich, aber wie gefagt, ohne Geld ift fchwer es durchzuführen.«

Das Mifsbehagen an feiner Umgebung übertrug fich auch auf feine Bilder und fo fchrieb er von der »armfeligen Vedutenphyfiognomie« der »Anficht von Genua«, die er im Auftrage des Fürften von der Leyen gemalt.

Endlich durfte er Genua den Rücken kehren. Er fchreibt im September von Maffa aus, dafs er endlich gefunden, was feine Phantafie gefucht. Faft melancholifch fei er von Genua aus von Ort zu Ort die Küfte (die Riviera di Levante) entlang gewandert, habe viele Sachen gefunden, immer aber nur darum fchön, weil das Meer mit feinen Wellen fie angeathmet. Da that fich ihm auf einmal eine neue Welt auf. Was feiner Sehnfucht nach Italien endlich genügte, es war der Golf von La Spezzia. Sofort ftand fein Entfchlufs feft: erhielte er vom Könige Ludwig, der inzwifchen an die Regierung gekommen, nicht Beftellungen in Sizilien, fo wollte er nach Ende des Winters an die Riviera di Levante zurückkehren, um Studien zu holen. »Was ich bis jetzt gezeichnet und gemalt, möchte ich zerreifsen und vernichten können.« Er hatte feinen vollen Schaffensmuth wieder gefunden und trug fich, wie aus einem Briefe aus Florenz vom 20. September hervorgeht, mit dem Gedanken, daheim ein grofses Bild zu malen, das feine erfte bedeutende Arbeit werden follte im Vergleich zu feinen bisherigen, die er nur als Vorübung angefehen.

Am 4. October traf Rottmann in der ewigen Stadt ein und fand den Winter über fo günftiges Wetter, dafs er oft des Tages über im Freien zeichnen konnte und fich in den Frühling verfetzt glaubte, wenn er in der Campagna draufsen die Lerchen zwitfchernd in die Luft auffteigen hörte, wie daheim jenfeits der Alpen im März und April. Bis zum Frühjahr blieb er in Rom.

In einem Briefe, Rom, Mitte März 1827 datirt, fchreibt der Künftler, er habe bei der Wanderung durch die Stadt, welche die letzte fein follte, noch ein Bild gefunden, von dem er fich unmöglich trennen könne, ohne noch einige Tage darauf zu verwenden. Der Gegenftand fei fo überaus herrlich, wie er in feiner Art noch nichts Aehnliches gefehen habe. Zwar fei derfelbe fchon unzählige Male behandelt, aber gewifs nicht oft fo in feiner Bedeutung erfafst worden, wie er das Glück gehabt, es zu thun. Er fei fchon zwei Tage damit befchäftigt und bei keiner feiner Zeichnungen habe er eine folche Begierde und Ungeduld, fie daheim auszuführen, empfunden, wie bei diefer. Man irrt wohl kaum, wenn man annimmt, dafs es fich hier um eine Anficht des Coloffeums von den

farnefifchen Gärten aus handelt, die Rottmann im folgenden Jahre 1828 im Münchener Kunftverein ausftellte und nachmals in den Hofgarten-Arkaden wiederholte.

Die Sehnfucht nach den Seinen war in jenen Tagen fo grofs, dafs er, um nur die Rückkehr nach Deutfchland zu befchleunigen, weder ein grofses Feft, das Thorwaldfen denen gab, welche feinen Geburtstag oder — was richtiger fcheint, — den Tag durch eine Serenade gefeiert hatten, an welchem er vor dreifsig Jahren (8. März 1797) in der ewigen Stadt eingetroffen, noch auch die Ankunft des Königs Ludwig abwartete.

An eine Reife nach Sizilien dachte Rottmann nicht mehr und verftändigte auch Profeffor Martin Wagner davon, der, feit dem Jahre 1805 in Rom wohnhaft, dem Könige als Agent und Faktotum in Kunftfachen durch Erwerbung der Aegineten, des Barberinifchen Fauns und anderer Kunftfchätze die erfpriefslichften Dienfte geleiftet hatte. »Bin ich«, fchrieb Rottmann damals, »mal am Ende meines Weges, fo will ich eben auch zurück und nimmer rechts noch links um mich fchauen.«

Von befonderem Intereffe waren für ihn die halbwegs Tivoli gelegenen Steinbrüche, bekannt als die Grotten von Cervara, wofelbft die Künftler fpäter ihre vielbefprochenen Maifefte abhielten.

Am 26. März 1827 kam Rottman in Neapel an, deffen Schönheit ihn geradezu überwältigte. Ohne fich von den Anftrengungen der damals noch dreitägigen Reife auszuruhen, ging er fchon am erften Tage nach dem herrlich gelegenen Camaldulenfer-Klofter hinauf und beftieg am zweiten den Vefuv. Er fchrieb an feine Frau über diefen Ausflug: »Mein ganzes Leben lag fchön wie die Stadt, die jetzt unter mir war, ausgebreitet da, manches grau und fchwarz wie der Krater hinter mir, hinaus aber über grüne und freundliche Formen das weite Meer mit fegelnden Schiffen und auch wieder Berge, über die ich nicht hinausfehen konnte.«

Am Tage nach feiner Rückkehr unternahm Rottmann einen viertägigen Ausflug zu Fufs über Pozzuoli nach Bajae, von da nach dem Capo Mifeno, weiterhin nach Cumae, den elyfäifchen Feldern und dem Lago d'Averno, dem todten Meer, dem Styx, wie ihn unfer Künftler nennt. Dann ging es weiter über die Solfatara nach dem See von Agnano und darauf zurück nach Neapel.

Ueber fein körperliches Befinden fchreibt Rottmann: »Meine Weichlichkeit, in die ich zu Haufe zu finken begann, ift fort, ja fogar ein anderes Ausfehen habe ich bekommen und Weller [1]), der Spötter, fagte, dafs ich ein Beifpiel fei, wie man in feinen alten Tagen noch fchön werden könne: Indem ich ftärker geworden, bekam auch mein Geficht eine Farbe, und wenn ich mir manchmal an die Wangen fühle, fo kenne ich mein eigenes Geficht nicht mehr. Die Sonne hat mich aber fchon recht gebräunt und wenn fie mich nicht wieder fchmilzt, fo follft du dich wundern.«

Wie oben angedeutet worden, war König Ludwig bald nach der Abreife Rottmanns nach Neapel, dem in Ausficht genommenen Endziele feiner Fahrt, in Rom angekommen und liefs den Künftler nun durch den Profeffor Martin

1) Der bekannte Genremaler (1802—1880).

Wagner fragen, ob er die Reiſe nach Sizilien hinüber machen wolle, um ihm eine Landſchaft von der Umgebung Palermo's auszuführen. Er beſtimme dafür den Betrag von zweihundert Scudi und laſſe vielleicht noch ein zweites Bild malen, das der Künſtler beliebig in Italien oder ſpäter nach ſeiner Rückkehr nach Deutſchland ausführen könne.

Rottmann hatte ſich vorgenommen, von Neapel aus noch die benachbarten Inſeln zu beſuchen. Das Schiffchen, mit dem er nach Capri hinüber gewollt, wurde aber durch ungünſtigen Wind zurückgehalten, dagegen ſtand ein ſtattlicher Schnellſegler zur Abfahrt nach Palermo bereit. Schnell entſchloſſen beſtieg er ihn und landete drei Tage ſpäter in Sizilien. In Palermo, dem für ihn wichtigſten Punkte der Inſel, hielt er ſich vierzehn Tage lang auf und machte einige Zeichnungen, nach denen er ſpäter Bilder malen wollte, ging dann die Küſte entlang nach Meſſina, fuhr über die Meerenge nach Calabrien hinüber, wo er ſich, wie er ſchrieb, einige Tage herumtrieb und dort und da wie auf der Inſel fleiſsig zeichnete. Von Meſſina aus begab er ſich nach Taormina, beſuchte dann Catania, Syrakus, Girgenti und umkreiſte ganz Sizilien, überall intereſſante Motive zu Bildern einſammelnd. In einem undatirten Briefe aus Neapel nennt er dieſe Reiſe die beſchwerlichſte, die er je gemacht, und fügt bei, daſs er auf den ſchlechteſten Wegen dabei drei Mal mit dem Pferde geſtürzt ſei und um einen Theil ſeiner Reiſekaſſe beſtohlen wurde.

Vor ſeiner Abreiſe erlebte der Künſtler in Palermo noch ein Erdbeben. Er ſchreibt in ſeiner humoriſtiſchen Weiſe darüber: »Des Morgens zwiſchen 10 und 11 Uhr kam ich nach Hauſe auf mein Zimmer und verſpürte auf einmal eine Bewegung, als wäre ich ſchon auf dem Schiffe, das ich eben angeſehen hatte, um abzureiſen; doch das Zittern der Fenſter erinnerte mich, daſs es ein in Sizilien ſo gefürchtetes Erdbeben ſei, und ſo griff ich nach meinem Hut, hinunter auf den freien Platz mich zu begeben, von wo ſich das Zuſammenpurzeln doch beſſer anſehen lieſs als es mitzumachen. Da unten rannte es denn auch ſchon durcheinander, als wenn ſchon Alles beiſammen läge, und die Hökerweiber u. dgl., denen wohl nichts andres einfallen konnte, als ihre bretternen Läden und Hühnerkörbe, ſchrieen am allerärgſten; ſie warfen ſich nieder und küſsten die Erde und ſchlugen ſich mit den Fäuſten auf die Bruſt. Die Knaben aus dem Waiſenhauſe kamen herausgelaufen und weinten, und ihre Lehrer tröſteten ſie, und wie die Weiber wieder die Knaben weinen ſahen, ſchrien dieſe wieder viel ärger. Ein naheſtehendes Madonnenbild hat geſprochen; weil aber der Lärm zu groſs war, hat Niemand was gehört. Augenblicklich hatte Einer (von der Polizei, wie mir ſchien) eine Büchſe bei der Hand, ein Bildchen darauf geklebt und forderte, um die Gelegenheit zu benutzen, ringsum für die Madonna, in der Hoffnung, daſs Manchen das Gewiſſen zu opfern bewegen ſollte. Da die Erdſtöſse ſich aber nicht wiederholten, ſo bekam er nichts. In dieſem Stadtviertel ſind doch nur vier Häuſer und ein Kirchenportal beſchädigt.«

Charakteriſtiſch für unſern Künſtler iſt der Umſtand, daſs er während ſeiner Reiſe auf Sizilien Thierſchs Ueberſetzung des Pindar mit ſich trug und »ihm mit manchem Glas Sizilianer für ſein Meiſterwerk Dank ſagte.«

Die Rückreiſe von Neapel machte Rottmann, ohne ſich unterwegs aufzuhalten,

und langte in den erften Tagen des Monats Auguft 1827 wohlbehalten wieder in München an, reich an Studien und noch reicher an Erfahrungen, welche er alsbald in feinen Werken niederzulegen begann.

Die erften Bilder, welche nach feiner Rückkehr entftanden, waren eine »Anficht der Campagna von Rom« und das »Coloffeum in Rom«. Jene gelangte noch im Jahre 1827 und diefes im Jahre 1828 im Kunftverein zur Ausftellung; es war das Bild, auf deffen Ausführung er fich fchon während feines römifchen Aufenthaltes gefreut und über welches er feiner Frau gefchrieben. Beide tragen in ftark ausgefprochener Weife den Charakter des Elegifchen und geben zugleich ein unumftöfsliches Zeugnifs dafür, dafs das Hauptbeftreben des Künftlers dahin ging, das Allgemeine der bezüglichen landfchaftlichen Erfcheinung in ihrer ideellen Wirkung wiederzugeben. Das »Coloffeum in Rom«, von dem trefflichen Andreas Borum, der fich vom Stubentüncher zu einem Lithographen erften Ranges emporgearbeitet hatte, mit Kreide auf Stein gezeichnet, ward vom Münchener Kunftverein feinen Mitgliedern für das Jahr 1828 als Gefchenk beftimmt.

Diefe beiden Bilder betrachtete Rottmann gewiffermafsen als Vorarbeiten für feine im Auftrage des Königs zu malende »Anficht von Palermo«, welche er im Jahre 1828 fammt einem anderen Bilde »Die Meerenge von Meffina« vollendete.

Bei der Wahl des Standpunktes für fein »Palermo« war der Künftler von dem Gedanken ausgegangen, dafs es fich weniger um eine Darftellung des architektonifchen Theiles der Stadt, wenn auch nur in feinen Hauptmafsen, als darum handele, ein überfichtliches Bild der landfchaftlichen Natur ihrer Umgebung zu geben, wobei der Hauptwerth felbftverftändlich auf den Charakter der Linien und der lokalen Färbung fallen mufs. Darum nahm er denn auch feinen Standpunkt im Klofter Sta. Maria Gefù, von welchem aus er die in der Ferne weithingeftreckte Stadt, das tiefblaue Meer und das kühn geformte Maffiv des Monte Pelegrino vor Augen hatte, während der Mittelgrund von üppigen Oliven- und Orangenwäldern gebildet war.

Auch eine Anficht von Taormina mit den Trümmern des alten Theaters im Vordergrund entftand in jener Zeit. —

Nördlich von der Königlichen Refidenz in München öffnet fich eine etwa 2300 Fufs lange, 15 Fufs hohe und 14 Fufs breite bedeckte Galerie in 125 Arkaden nach dem Hofgarten hin, deffen Viereck fie im rechten Winkel weftlich und nördlich einfchliefst, und bildet durch ihre Anlage und ihren künftlerifchen Schmuck einen beliebten Spazierweg. Früher waren die nördlichen Wände mit Malereien bedeckt, welche die Thaten Otto's von Wittelsbach und in allegorifchen Figuren die zwölf Monate darftellten. König Ludwig verlieh ihnen neue Bedeutung, indem er dafelbft zwölf gröfsere und vier kleinere Gemälde ausführen liefs, welche die wichtigften Kriegs- und Friedensthaten baierifcher Fürften aus dem Haufe der Wittelsbacher zum Gegenftande hatten.

Als nun Rottmann nach feiner Rückkehr aus Italien dem Könige feine von dort mitgebrachten zahlreichen Studien vorlegte, fcheinen diefe zum Ent-

fchluffe desfelben beigetragen zu haben, den künftlerifchen Schmuck auf einen weiteren Theil der Arkaden auszudehnen. Er follte in einer Reihe von italienifchen Landfchaften beftehen, welche als Denkmäler italienifcher Vergangenheit, Gröfse und Schönheit nach den erhabenen Abfichten ihres königlichen Stifters uns über unfere eigene trübere Umgebung geiftig und fittlich erheben, vor Allem aber zu höheren künftlerifchen Anfchauungen führen follten.

Rottmanns aus Italien heimgebrachte Studien reichten nicht aus, um den Gedanken des Königs ganz zur Anfchauung zu bringen. Er wollte, dafs der Befchauer in Trient den Vorhof Italiens betritt, durch die Veronefer Klaufe nach der Lombardei gelangt, Florenz, Perugia und Fiefole an fich vorüberkommen fieht, deffen Umgebung ihn länger feffelt, feine Reife nach dem Golfe von Neapel fortfetzt, dann von Reggio in Calabrien nach Sizilien hinübergeht, die Infel durchwandert und über Kephalù nach dem Feftlande zurückkehrt.

So reifte Rottmann denn zu Ende des Jahres 1828 oder Anfangs des folgenden zum zweiten Male über die Alpen, um das für die achtundzwanzig Fresken nöthige Material zu fammeln.

Leider ift uns von diefer Reife nur ein einziger Brief des Künftlers an feine Gattin erhalten geblieben, der das Datum »Florenz Mai 1829« trägt. Er fchreibt darin unter Anderem: »Diefe Reife wird in mancher Beziehung von Nutzen fein und geht es mit der Fresko-Arbeit, wie ich hoffe, fo könnte ich fie in zwei Jahren längftens machen. Ein Maler, der in Rom ift und früher in München war, hat im Freskomalen fehr viele Fertigkeit und hat eine Probe gemacht, wie man auf Rahmen in Fresko malen und den Grund auf zwei bis drei Tage nafs erhalten kann. Die Erfindung mit dem Zubehör gefiel Allen, ich fagte es auch vor meiner Abreife Heidecker[1]), dafs er es anfehe, und diefer hat auch den König darauf aufmerkfam gemacht; diefer hat Klenze aufgetragen, bei feiner Rückkehr nach Rom die Sache zu begutachten, wie ich durch Graf Paumgarten[2]) hörte. Der Maler macht zum Theil ein Geheimnifs daraus, dem ich aber auf der Spur bin. Es wäre mir allerdings ein grofser Vortheil, wenn ich, ftatt drei bis vier Jahre damit zuzubringen, in höchftens zwei Jahren zu Stande käme. Sollte diefes nicht fein können, fo habe ich durch meinen Aufenthalt in Rom und hier mich umgefehen, wie die Alten, wenn fie Landfchaften malten, es betrieben, und als ich die in der Villa Ludovifi fah, welche man als die fchönften kennt, fo fiel mir ein ordentlicher Stein vom Herzen, dafs man nicht mehr verlangt, und alfo: Kourage Bajazzo! ich werde mich bei allen, hoffe ich, nicht fo fehr plagen als bei meiner Probe, bei der ich doch nur gelernt habe, wie ich es nicht machen mufs. Es bleibt mir die fchwere grofse Aufgabe, diefe Fresken (wenn fie auf die Wand gemalt werden müfsten) in fo kurzer Zeit zu malen.«

Aus der Zeit zwifchen der erften und zweiten italienifchen Reife datiren drei damals im Kunftverein ausgeftellte Bilder: die »Meerenge von Meffina«, »Palermo« und »Cap Kephalù«, deren bereits gedacht ward.

Die Aufgabe der Arkadenbilder mufste für einen fo denkenden wie ftreb-

1) Der als Maler wohlbekannte Offizier, nachmals General (1788—1861).

2) Adjutant des Königs.

famen Künftler eine überaus verlockende fein. Das landfchaftliche Element war bisher in Fresko-Bildern als blofse Nebenfache erfchienen, welche man eher zu umgehen als aufzufuchen bemüht war. Nun follte die bisherige Nebenfache zur Hauptfache werden. Von der Technik, von der Rottmann gefprochen, war fpäter, fo heifst es, keine Rede mehr; der Künftler mufste fich fomit die bisherige für feine Zwecke zurecht legen. Rottmann ging mit zuverfichtlichem Muthe an die Arbeit und fetzte fie in ununterbrochenem Kampfe mit hundert Schwierigkeiten unverdroffen fort, um fie im Herbfte des Jahres 1833 nach dreijähriger Arbeit zu vollenden.

Wenn die erften Bilder den fpäter ausgeführten an Werth nicht gleichkommen, fo erklärt fich das leicht genug aus der zuerft noch geringeren Erfahrung des Künftlers mit der Technik. Ueberdies mufsten überall die zarteften Stimmungen, die feinfte Harmonie der Farbe ohne die wirkfamen Hilfsmittel erzielt werden, die dem Oelmaler in den Lafuren u. f. w. zu Gebote ftehen. Dabei trieb die Natur der Technik zu fortwährender Eile und gab im Augenblicke der Arbeit nie die erwünfchte Sicherheit des Erfolges. Trotzdem läfst die technifche Vollendung der Bilder im Allgemeinen nichts zu wünfchen übrig und erreicht neben wahrhaft genialer Charakterifirung der landfchaftlichen Erfcheinung ihren Höhepunkt in den Anfichten von Reggio, Palermo und Meffina.

Rottmann erwies fich in den Arkadenbildern als ein feinfühlender Künftler, der es verftand, während er in grofsen, oft gewaltigen Zügen den allgemeinen Charakter der Natur wiedergab, einen Hauch echt poetifcher Stimmung darüber wehen zu laffen. Mit feinftem Gefühle fand er für jede Anficht nicht blofs den günftigften Standpunkt, fondern auch die am fchärfften kennzeichnende Jahres- und Tageszeit. Er beherrfchte Farbe und Linie mit derfelben unbefchränkten Macht, zeigte hier das glänzende Licht der vom füdlichen Himmel ftrahlenden Sonne und dort die dunklen Schatten eines dahin braufenden Gewitterfturmes und brachte überall die paffende Staffage an.

Leider ift die Situirung diefes Cyklus eine überaus unglückliche. Zudem war Rottmann namentlich zu Anfang der Arbeit nicht völlig Herr der Technik und malte nicht blofs auf ganz glattem Grunde, fondern mifchte feinen Farben auch noch zu viel Kalk bei, was die Kraft feines Kolorits nothwendig abfchwächte. Dazu kam endlich noch, dafs er in dem engen Holzkaften, in welchem er arbeiten mufste, nicht einen einzigen Schritt zurücktreten konnte, um die Wirkung zu überfehen.

Es ift vielfach und nicht ohne Grund die Auswahl der Stoffe für den Arkadencyklus bemängelt worden, da Unteritalien und Sizilien zum Nachtheil Ober- und Mittelitaliens in auffälliger Weife begünftigt find. Der Tadel trifft aber nicht den Künftler, fondern den König, der die Wahl mit Rückficht auf feine über die Bilder zu fetzenden bekannten Diftichen traf und letztere nicht vergeblich gefchrieben haben wollte.

Was Rottmann an diefer Stelle gefchaffen, ift ein Werk von echt klaffifcher Bedeutung, und es läfst fich kaum beftreiten, dafs, wenn wir diefen Cyklus mit dem der fpäter entftandenen griechifchen Landfchaften vergleichen, der Vergleich zu Gunften des erfteren ausfällt. Der Künftler war damals noch nicht zu



Ansicht von Athen

[illegible] Das landschaftliche Element war [illegible] erschienen, welche man eher zu [illegible] die bisherige Nebensache zur [illegible] Rottmann gesprochen, war später, [illegible] sich somit die bisherige [illegible] zuversichtlichem Muthe an [illegible] mit hundert Schwierigkeiten [illegible] 1833 nach dreijähriger [illegible]

[illegible] Werth nicht gleich- [illegible] noch geringeren Er- [illegible] überall die zartesten [illegible] die wirksamen Hilfsmittel er- [illegible] in den Lasuren u. s. w. zu Gebote stehen. Dabei [illegible] fortwährender Eile und gab im Augenblicke [illegible] Sicherheit des Erfolges. Trotzdem läfst die [illegible] im Allgemeinen nichts zu wünschen übrig und [illegible] Charakterisirung der landschaftlichen Erscheinung [illegible] von Reggio, Palermo und Messina.

[illegible] als ein feinfühlender Künstler, [illegible] gewaltigen Zügen den allgemeinen [illegible] poetischer Stimmung darüber [illegible] für jede Ansicht nicht blofs den [illegible] schärfsten kennzeichnende Jahres- [illegible] mit derselben unbeschränkten [illegible] südlichen Himmel strahlenden [illegible] brausenden Gewittersturmes [illegible]

[illegible] eine überaus unglückliche. Zudem [illegible] Arbeit nicht völlig Herr der Technik [illegible] Grunde, sondern mischte seinen Farben auch [illegible] die Kraft seines Kolorits nothwendig abschwächte. [illegible] dafs er in dem engen Holzkasten, in welchem er arbeite[illegible] Schritt zurücktreten konnte, um die Wirkung [illegible]

Es [illegible] Auswahl der Stoffe für den Arkadency[illegible] und Sizilien zum Nachtheil Ober- und M[illegible] sind. Der Tadel trifft aber nicht d[illegible] die Wahl mit Rücksicht auf seine über d[illegible] und letztere nicht vergeblich [illegible]

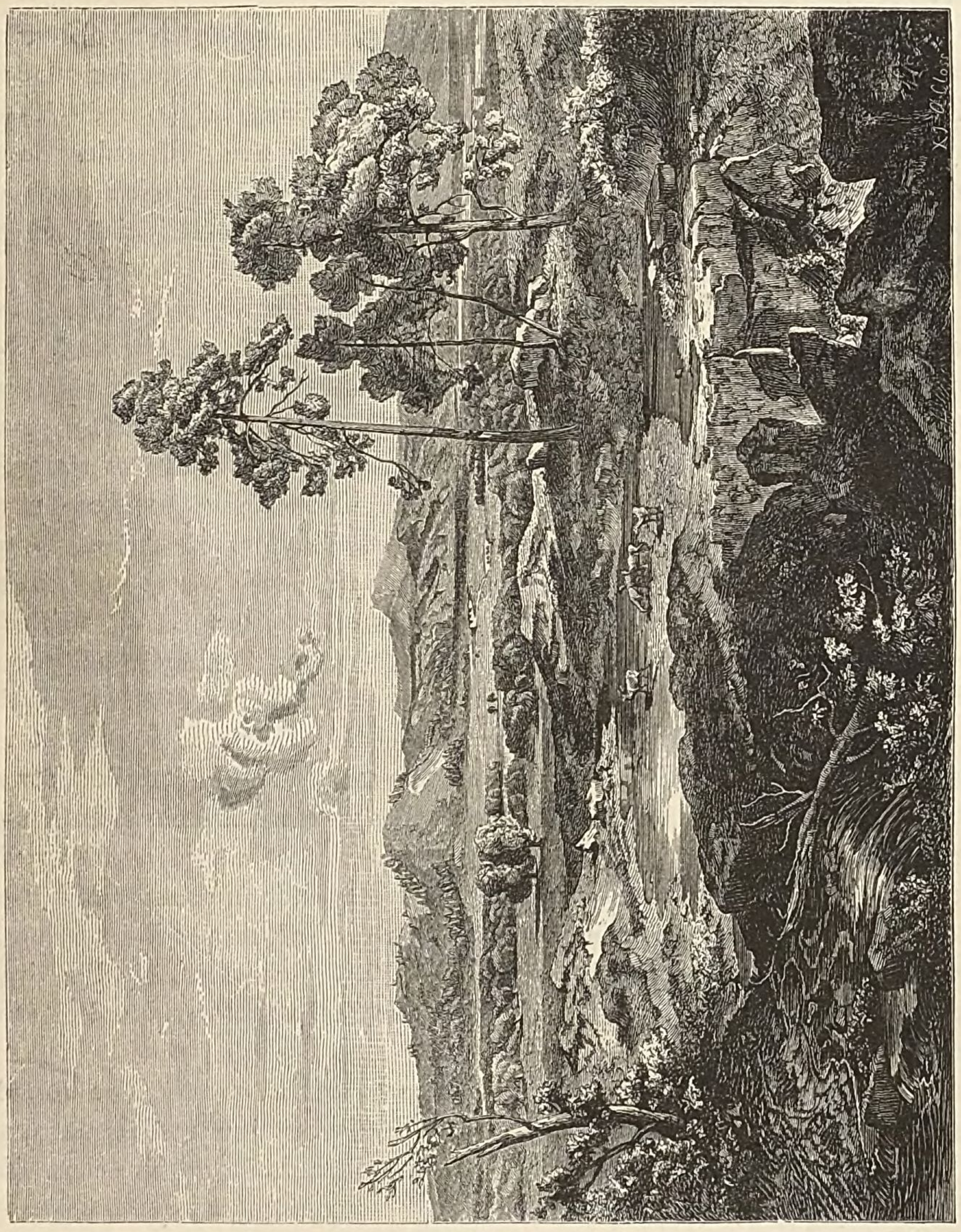
Was Rottmann [illegible] von echt klassischer Bedeutung, und es läfst [illegible] diesen Cyklus mit [illegible] später entstandenen [illegible] vergleichen, der Vergleich zu Gunsten des ersteren [illegible] war damals noch nicht zu



Ansicht von Athen.

Aquarellzeichnung von Karl Rottmann, in dem k. Kupferstich-Kabinet zu München.

jenem Uebermaſs von Energie gelangt, das ihn ſpäter dazu drängte, in ſeinen Arbeiten nur oder doch faſt nur die ſtärkſten, leuchtendſten Farben zu verwenden; ſeine Färbung war noch anſpruchsloſer und klarer. Ebendarum prägen ſich ſeine italieniſchen Bilder dem Gedächtniſs tiefer ein und berühren das Gemüth



Olympia.
Enkauſtiſches Gemälde in der Neuen Pinakothek.

wohlthuender als die griechiſchen, mit deren monumentaler Auffaſſung ſie übrigens wetteifern.

Jetzt freilich ſind die Arkadenbilder kaum mehr ein Schatten von dem, was ſie geweſen. Glücklicher Weiſe hat der Künſtler mehrere derſelben auch in Oel ausgeführt, auch exiſtirt eine vollſtändige Sammlung von Aquarellcopien derſelben von der Hand des trefflichen Scheuchzer.

Zwifchen den einzelnen Arkadenbildern entftanden zahlreiche Oelbilder, von denen nachftehende im Kunftverein zur Ausftellung gelangten hier genannt fein mögen: Ausficht auf Ischia, Procida und Capo Mifeno, Anficht von Nizza, Gegend bei Neubern, Hinterfee in der Ramsau, Terracina mit der Ausficht aufs Meer, Golf von La Spezzia mit einem Theile des Carrara-Gebirges und ein Gebirgsfee.

Das bedeutendfte von diefen Bildern ift der Hinterfee; gleichwohl reichen Rottmanns Bilder aus dem baierifchen Gebirge, felbft der fpäter entftandene »Hohe Göhl« in Bezug auf Kolorit, namentlich auf Vortrag nicht an die italienifchen Fresken hinan. Nur in ftilvoller Kompofition und überrafchender Energie der Stimmung ftehen fie ihnen gleich. Um diefe Zeit entftanden auch eine »Landfchaft in Abendbeleuchtung«, eine »Gebirgslandfchaft« und eine »Gegend bei Salzburg«.

Der König wollte, dafs fich den italienifchen Fresken im weftlichen Theile der Arkaden im nördlichen griechifche anfchliefsen follten und betraute Rottmann, nachdem diefer eben die erfteren vollendet hatte, mit der neuen Aufgabe. Der Künftler feinerfeits unterzog fich derfelben abgefehen von andern fchwer wiegenden Gründen fchon deshalb doppelt gerne, als feine Sehnfucht nach dem Süden durch den Aufenthalt in Italien nicht vollftändig befriedigt worden war.

Am 4. Auguft 1834 reifte Rottmann mit dem Architekten Ludwig Lange von München ab, um fich über Ancona und Korfu nach Patras zu begeben. Aus Korfu fchreibt er in einem vom 26. Auguft datirten Briefe von dem überaus günftigen Eindrucke, den die Stadt und ihre Umgebung auf ihn gemacht, fügt aber bei, er wolle fich nicht recht zu einem Bilde geftalten, das dem grofsen Rufe feiner Herrlichkeit entfprechen möchte. »So geht es oft mit vielgerühmten Orten; die Maler ftimmen nicht immer mit überein; denn bedeutungsvolle Namen, wenn fich auch hundertfältige erhabene gefchichtliche Erinnerungen daran knüpfen, find noch keine Motive für eine Landfchaft; fie geben diefer aber, wenn die Formen von der Natur glücklich geftaltet worden find, erft den höheren Werth. Es ift mir lieb, dafs Korfu nicht zu meinen Aufgaben gehört, denn ich wäre, fo heiter und grofslinig es ift, doch etwas in Verlegenheit, ein Bild in bedeutenden Zügen zu geben.« Man fieht, wie gewiffenhaft Rottmann bei feinen Arbeiten zu Werke ging.

Die Fahrt bis Korfu war eine ganz günftige gewefen, ebenfo jene von dort nach Patras. Hier miethete Rottmann ein Schiff, das ihn in längftens acht Stunden hätte nach Korinth bringen follen, aber volle acht Tage brauchte. Zwei Tage fpäter fchrieb er:

»Peter Hefs äufserte, wie du weifst, dafs in Griechenland für einen Landfchaftsmaler nichts, gar nichts zu haben fei; ich habe aber fchon fo viel aus der Umgebung von Nauplia allein gefunden, dafs ich mich ein Jahr damit allein zu befchäftigen hätte, wenn ich nur das Allerfchönfte wählen wollte; einen folchen Reichthum von bedeutenden, erhabenen Gegenftänden bietet Griechenland, dafs man kaum von einem Orte fobald wieder kommen kann, als die zugemeffene Zeit erfordert. Ich würde für Zeitlebens Ausbeute haben, wenn ich das Schönfte nur auch mit der nöthigen Sorgfalt behandeln und ausführen könnte.«

Klenze erwies fich fehr freundlich gegen Rottmann; er befchenkte ihn unter anderm mit zwei eleganten Zelten, welche er für fich und feinen Sohn hatte machen laffen, die er aber nicht mehr benutzen konnte, da er keine Reife mehr im Lande machte. Sie kamen dafür unferm Künftler bei der Urzuftändlichkeit der Reifeeinrichtungen in Griechenland aufserordentlich zu ftatten.

Auch von dem Staatsrathe v. Kobell weifs Rottmann zu rühmen, dafs er für feine Reifebedürfniffe die angelegentlichfte Sorge trage.

Zur felben Zeit kehrte König Ludwig von feiner Reife im Innern von Griechenland zurück; Rottmann und Lange verweilten deshalb in Nauplia fo lange, bis fie denfelben gefehen. Ueberall wurde er mit dem gröfsten Enthufiasmus empfangen, fein Name in Griechenland allerorten gefeiert, man gab z. B. an feinem Namenstage felbft an den unbedeutendften Orten diefelben Fefte wie in Baiern. So warm erkannten die Griechen an, was er für fie gethan.

Von Nauplia richtete unfer Künftler feine Fahrt nach dem ihm lieb gewordenen Korinth. Von dort aus fchrieb er am 15. November 1834:

»Als ich von Nauplia endlich wieder flott wurde, wohin ich gleichwie auf eine Sandbank gelaufen war und fo bald nicht wieder loskommen konnte, richtete ich mein Schiff, was aus 4 Pferden befteht, nach dem alten Mykenae, der Stadt und Burg des Agamemnon. Eine halbe Stunde vom Fufse der Anhöhe, worauf fie nun noch in ihren Riefentrümmern liegt, befindet fich ein kleines Dorf Namens Khalawrita von 18 Hütten, unter denen wir uns denn das befte Hôtel ausfuchten, um einige Tage hier zu verweilen, da die Ruinen mit die intereffanteften, die noch in Griechenland zu finden, find; auch hier kamen wir nicht fo bald fort, als ich glaubte, da wir mehrere Tage, gleich den Flofs- und Schiffleuten auf dem Inn und der Donau, Wind feiern mufsten, und als mein Schirm, den mir der Wind zerriffen und abgebrochen, wieder reparirt war, hätte ich die allerbefte Mufse gehabt, Dir ein detaillirtes Bild von unferm Aufenthaltsorte zu machen. Da aber die Thüre wegen dem Winde gefchloffen werden mufste, fo war es auch zum Schreiben zu finfter und rauchig, darum will ich Dir nur ganz kürzlich einiges davon erwähnen. Das ganze Haus, von dem ein Theil mit Stroh als das Futter der Thiere, befetzt, war ungefähr 12 Schritte lang; deffen Bewohner beftanden aus Mann, Frau, vier Kindern, wovon eines ein erwachfenes Mädchen, zwei Ochfen, drei Efeln (bei fchlechtem Wetter). Uns mit dem Dolmetfcher wurde der befte Platz am Feuer eingeräumt.«

In Korinth wollte Rottmann den erften Theil des Winters verbringen, eine Privatwohnung nehmen, und, wenn draufsen nichts zu fehen, im Haufe arbeiten, denn im Wirthshaufe gab es keine Glasfenfter und nur der obere Theil der Läden war mit Papier verklebt. Obfchon fich nun Rottmann an den Eparchen (Oberamtsrichter) wendete, gelang es doch nicht ein Haus mit Glasfenftern zu ermitteln. So blieb er im Wirthshaufe.

In Korinth hätte es für unferen Künftler viel zu thun gegeben, doch war die Jahreszeit fchon fo weit vorgerückt, dafs zwei der fchönften Gegenftände, deren einer für ein Wandgemälde beftimmt war, nicht mehr fo von der Sonne beleuchtet waren, wie er auf der Durchreife vor zwei Monaten gefehen hatte. Er mufste fich in Folge deffen mit einer Konturaufnahme begnügen.

Im Januar 1835 traf unfer Künftler zu feiner grofsen Befriedigung in Athen ein. Seine Gefundheit hatte unter den vielfachen Reifeftrapazen nicht nur nicht gelitten, fondern fich fogar gekräftigt, obwohl er und fein Reifegefährte Ludwig Lange, der geniale Baumeifter und nachmalige Akademie-Profeffor in München, fich oft einander geftanden, fie hätten noch nie fo viel gefroren als im fonnigen Griechenland. Da habe er, — fchreibt er im Januar des genannten Jahres feiner Gattin von Athen aus — beim Zeichnen im Freien oft ausgerufen:

Feuer foll ich giefsen aufs Papier
Mit angefrornem Finger?
O Apollo, haffeft du Gefchmier,
So wärm' auch deinen Jünger!

General v. Heydeck nahm unfern Künftler in feine Wohnung auf, welche zu den fchönften in der ganzen Stadt zählte, und räumte ihm einen Salon mit fechs Fenftern ein mit der Ausficht auf die Akropolis, den Thefeus-Tempel und das Meer mit feinen fernen Infeln.

Rottmann wählte alsbald drei Motive für Bilder, mufste fich aber aufs blofse Zeichnen verlegen, da ihm für eine grofse Oelftudie keine Zeit übrig blieb. »Ich habe fchon — fchreibt er damals — eine beträchtliche Strecke griechifchen Landes abgeweidet und war oft hochentzückt und erftaunt ob der herrlichen grofsartigen Bilder, die ich gefunden, aber es gibt auch grofse Strecken Nichts, die ich nur darum fchätze, dafs fie mich vorwärts brachten. — Wäre meine eigene deutfche Künftlernatur nicht fo fehr von der eines Engländers oder Franzofen verfchieden, und hätte ich nicht eine fo grofse Andacht für die griechifche Welt, fo könnte ich freilich leichter zum Ziele kommen.«

In jener Zeit entftand eine Anficht von Athen zur Ausführung als Wandbild und während fchlechten Wetters, das den Künftler an fein Zimmer feffelte, ein kleines Bildchen von Korfu »ein heiteres zuckerfüfses Ding«, von dem er glaubte, »dafs es fo recht nach dem Schnabel Vieler fein wird«. Dasfelbe wurde vom Könige Ludwig erworben und befindet fich jetzt mit der Ausficht von Monreale bei Palermo, dem Hohen Göhl bei Berchtesgaden, der Anficht des Aetna von Taormina aus, Brannenburg mit dem Wendelftein bei Sonnenuntergang und der Anficht eines Theiles der Gräberftadt bei Syrakus mit dem Grabmale des Archimedes in der K. Neuen Pinakothek.

Aus Rottmanns Brief vom 24. Mai ift zu erfehen, dafs feine Reife durch den gebirgigen Peloponnes die anftrengendfte war, die er je gemacht, dafs fie aber glücklicher Weife feine Gefundheit nicht angriff. Ein paar Gegenftände wollte er auf der Rückreife nachholen und es blieben ihm nur noch die Infeln und der Parnafs mit feiner Umgebung übrig. Dabei beklagte er, dafs es ihm unmöglich gewefen, Studien, namentlich für Vordergründe, zu machen.

Vom Cap Sunium zurückgekehrt, blieb er nur etliche Tage in Athen und nahm dann feine Richtung nach Marathon und Negropont. Ganz befonders hatte ihn Sparta angefprochen, und er freute fich aufserordentlich nach feiner Rückkunft nach München Athen, Sparta und Korinth — ebenfo verfchieden als herrlich in Farbe und Formen — ausführen zu können. Den Sommer gedachte Rottmann auf den Infeln zuzubringen.

Die Reifegefellfchaft hatte zunächft nur aus Rottmann und Lange beftanden; bald aber war auf des Künftlers ausdrücklichen Wunfch auch der Regentfchafts-Sekretär Stademann, ein begabter Dilettant im Landfchaftsfache, hinzugetreten. Nur den letzten Theil der Reife unternahm Rottmann, nachdem feine bisherigen Reifegefährten über Plataä nach Athen zurückgekehrt, allein und ging dabei weiter nach Norden und über die Grenzen des jungen Königreichs hinaus.

Die Reifen wurden auf dem Feftlande und auf den gröfseren Infeln zu Pferde gemacht, wobei die Gefellfchaft mit den Dienern, dem Dolmetfch und den Packpferden einen ftattlichen Zug bildete. Aufser dem von Herrn von Klenze zum Gefchenke erhaltenen Zelte führte Rottmann noch ein anderes »eigener Conftruction«, wie er fich in einem feiner Briefe fcherzhaft rühmte, mit fich, unter deffen Schutz er zu zeichnen und zu malen pflegte.

Rottmann nützte die Zeit mit der gröfsten Gewiffenhaftigkeit aus, ohne alle Rückficht auf fich felbft, nur feinen Zweck im Auge behaltend. Es begreift fich, dafs ein tagelanger Ritt auf oft ungebahnten Wegen unter einem glühenden Himmel die Reifenden das Nachtlager mit Sehnfucht erwarten liefs. Aber der Künftler ward durch die Müdigkeit nicht abgehalten, noch Angefichts des bläulichen Rauches, der aus den Hütten des erfehnten Nachtquartiers auffteig, ruhig aus dem Sattel zu fteigen und fein Portefeuille hervorzuziehen.

Und fafs man Abends nach eingenommener oft höchft einfacher Mahlzeit plaudernd beifammen und verglich, was man den Tag über zu Stande gebracht, da zeigte es fich denn häufig, dafs die Umriffe der Rottmannfchen Aufnahmen von denen auf den Blättern feiner Freunde mehr oder minder abwichen. Rottmann felbft war der Erfte, der das betonte und im Zweifel fchien, wie er fich das erklären follte.

Die Antwort auf diefe Frage liegt in feinem feinen Formgefühle, dem die Hand unwillkürlich und unbewufst folgte. Wir begegnen diefer Thatfache auch in feinen italienifchen Landfchaften. Irgend eine Linie, welche dem Ideale der Schönheit nicht vollkommen entfprach, verwandelte fich unter feinem Stifte in eine klaffifch-fchöne. Uebrigens find diefe Aenderungen nie von fo eingreifender Bedeutung, dafs fie zur Unwahrheit geführt hätten; aber fie genügen, um, oft nur durch eine leife Verfchiebung, eine geiftreiche Variation des Thema's möchte man fagen, dem Ganzen einen edlen Charakter zu verleihen. Sein Genius veredelte alles Gewöhnliche und Gemeine.

Im Auguft 1834 hatte Rottmann München verlaffen; nach anderthalb Jahren ward das heifse Verlangen nach den Seinen, das fich als rother Faden durch alle feine Briefe aus der Fremde zieht, geftillt.

König Ludwig hatte fchon vor der Abreife Rottmanns nach Griechenland wenigftens im Allgemeinen die Punkte bezeichnet, welche in den projektirten Cyklus in den Hofgarten-Arkaden Aufnahme finden follten; nun traf er definitive Wahl aus den ihm vom Künftler vorgelegten Skizzen und Studien. Indeffen hatten die erft vor zwei Jahren vollendeten italienifchen Landfchaften theils durch klimatifche Einflüffe, theils durch Unverftand und Rohheit in bedauerlichfter Weife Schaden gelitten; der König nahm daraus Veranlaffung, Rottmanns Anficht über die Unterbringung der von diefem bereits in Angriff

genommenen griechifchen Landfchaften zu erholen, indem er fich mit dem Gedanken trug, fie auf die eine oder andere Weife vor nachtheiligen Einwirkungen der gedachten Art ficher zu ftellen. In Rottmanns Nachlafs findet fich das Concept der Antwort des Künftlers auf den königlichen Befehl, woraus erfichtlich, dafs diefes Vorhaben feinen Wünfchen zuvorkam.

Urfprünglich hatten die neuen Bilder gleichfalls in Fresko ausgeführt werden follen, fpäter aber begann Rottmann fie auf Befehl des Königs in enkauftifcher Technik zu malen und weiterhin nahm der Monarch die Oeltechnik dafür in Ausficht. Dagegen nun fprach fich Rottmann in dem ihm abgeforderten Gutachten mit aller Energie aus. »Der Unterzeichnete wagt es, vor feinem gnädigen König auszufprechen, dafs er fich nicht mit der Idee befreunden könne, die Anzahl der enkauftifchen Gemälde auf eine entfprechende Anzahl ausgeführter Oelbilder zu reduziren, da er gewiffermafsen fchon mit der urfprünglichen Idee verwachfen ift, gleichfam als follte man der fchon gebärenden Mutter neue Empfängnifs zumuthen.« Ueberdies war Rottmann der Anficht, dafs mit diefer Technik Vorzügliches geleiftet werden könne, nachdem fich die Natur des darftellenden Mittels während der Verfuche zu folchen Vorzügen ausgebildet habe, dafs es für folche Zwecke in gefchloffenem Raume der Oelmalerei nicht nachftehe und in mancher Hinficht fie überbiete.

Die beiden Cyklen der italienifchen und griechifchen Landfchaften nahmen hauptfächlich die Arbeitskraft des genialen Künftlers in Anfpruch; namentlich füllte die Ausführung der letzteren den gröfsten Theil feines Lebens vom Jahre 1836 bis zu feinem Ende aus.

Jener erfte Cyklus umfafst in 28 Bildern die Anfichten von Trient, der Veronefer Klaufe, von Florenz, Perugia, Aqua acetofa bei Rom, Rom (mit dem Coloffeum), Roms Ruinen, der Campagna di Roma, des Monte Cavo, des Lago di Nemi, von Tivoli, des Monte Soracte, von Terracina, des Lago d'Averno, des Golfs von Bajae, der Infel Ischia, von Palermo, Selinunt, des Tempels der Juno Lucina, von Girgenti, Syrakus, des Aetna, der Cyklopenfelfen, des Theaters von Taormina, von Meffina, von Reggio, der Scylla und Charybdis und fchliefslich von Kephalù.

Den Cyklus griechifcher Landfchaften bilden Nemea, Mykenae, Korinth, Brunia, der Kopais-See, Naxos, Chalkis, Aegina, Paros, das Schlachtfeld von Marathon, Epidaurus, Aulis, Delos, Sparta (in zwei Bildern), Olympia, Salamis, Sikyon (in zwei Bildern), Tyrins, Theben, Eleufis und Athen.

Aufserdem entftanden in den der Rückkehr aus Griechenland folgenden Jahren zahlreiche gröfsere und kleinere Oelbilder, wie Sikyon mit der Ausficht nach Korinth, dem Ifthmus und lepantifchen Golf, eine Landfchaft mit deutfchem Charakter, die Akropolis von Mykenae, mit der Schatzkammer des Atreus (fämmtlich 1836); Delos, der Kopais-See in Böotien (1837), der Golf von Paros mit Trözen, dem Ortholithos, Artemifios und Kap Methana (1838), Partie bei Korinth; ein den Nymphen geheiligter Ort am Ilyffus mit dem Lykabethos; zwei Gebirgslandfchaften (1839); Aegina bei Abendbeleuchtung (1841); Anficht der Akropolis von Athen (1843); eine deutfche Landfchaft (1845) u. A. m.,

welche fämmtlich im Münchener Kunftvereine zur Ausftellung gelangten und theilweife auch von demfelben zur Verloofung angekauft wurden.

Rottmann begann die zum griechifchen Cyklus gehörigen Bilder in einem Saale der Refidenz felbft zu malen, zog fich dort aber durch das von der Wand eines gegenüber liegenden Gebäudes abprallende grelle Sonnenlicht eine bedenkliche Steigerung feines fchon in Griechenland aufgetretenen Augenleidens zu, in Folge deffen die Sehkraft feines linken Auges faft völlig erlofch.

Die Vorzüge diefes griechifchen Cyklus find in ihren glänzenden Lichtwirkungen zu fuchen, wobei der Adel der Formen dazu beiträgt, dafs fich Alles zu einem wohlgerundeten und harmonifchen Ganzen verbindet. Freilich läfst fich nicht verkennen, dafs Rottmann in diefen Bildern, wie fchon in einigen älteren, z. B. im »Hohen Göhl«, auf diefe aufserordentliche Licht- und Farbenwirkungen ein gar weit gehendes Gewicht gelegt, namentlich in der Betonung ungewöhnlicher meteorologifcher Erfcheinungen eine befondere Luft gefunden.

Wenn Alles in Allem die griechifchen Landfchaften weniger befriedigen als die italienifchen, fo wirken dafür mehrere Gründe zufammen, die in äufseren Verhältniffen liegen. Schon die der Oelfarbentechnik verwandte Enkauftik trat hindernd in den Weg, dafs fich die Schöpfungen des Meifters zu jener heiteren Anmuth und naiven Liebenswürdigkeit erheben, die uns in den Bildern des italienifchen Cyklus fo wohlthuend entgegentreten. Dann ift deren Aufftellung eine überaus unglückliche. Wohl hatte König Ludwig dem Vorfchlage des Künftlers für felbe in der in Ausficht genommenen Neuen Pinakothek einen kreisförmigen Saal mit gefpanntem Oberlichte herftellen zu laffen, bereitwilligft zugeftimmt, als aber der Plan zur Ausführung gediehen war, gaben die Architekten den Bildern jene widerwärtige Guckkaftenbeleuchtung, unter der fie jetzt leiden, namentlich die den Ecken des Saales zunächft befindlichen. Aufserdem kam die Mehrzahl derfelben in Folge des zunehmenden Augenleidens des Künftlers um die wünfchenswerthe technifche Vollendung und Durchbildung.

Von alledem abgefehen, konnte die Einförmigkeit der Motive nicht ohne ftörenden Einflufs bleiben, und das um fo mehr, als fie den Künftler zu einer gewiffen Berechnung veranlafste, von der in den italienifchen Fresken mit ihrem reichen Wechfel von Gegenftänden glücklicher Weife keine Spur zu fehen. Dagegen fteigert fich hier jener früher erwähnte elegifche Zug zu majeftätifchem Ernfte, ftellenweife zu tiefer Melancholie. Allüberall aber fühlt der Befchauer, dafs der Künftler die Gebilde einer bedeutenden und theilweife gewaltigen Natur an der Hand der Gefchichte befuchte und dafs ihm gefchichtlich denkwürdige Stätten geheiligt waren.

So lag es denn dem gefchichtskundigen und begeifterten Künftler nahe, in den nach feinen Aufnahmen zu bildenden Werken, wo es immer die Umftände erlaubten, den Geift der griechifchen Gefchichte durchleuchten zu laffen und fie durch derfelben entnommene Gedanken zu befeelen. Und fo benutzte er die Kühle des Morgens, die Glut des Abends, Gewitter, Sturm und Sonnenglanz, Regenfchauer und Regenbogen, um jenen Gedanken Ausdruck zu geben.

In allen feinen Werken ftrebte er darnach, die verfchiedenen in der Landfchaft zerftreuten Motive zu einem organifchen Ganzen zu verbinden, Form

durch Form zu bedingen, nur das pofitiv Nothwendige hereinzunehmen und rhythmifch zu geftalten. Da gibt es keine falfchen Verhältniffe, keine unklare Form; der Klarheit des Gedankens entwächft die Klarheit der Geftaltung. Wir wandeln mit dem Künftler durch die von ihm befuchten Gegenden und theilen fein Intereffe an ihnen, das er noch durch glücklich gewählte Staffage fteigert. Gerade darin zeigt fich auch feine Meifterfchaft; man gewinnt die Ueberzeugung, dafs eine andere, als die von ihm gewählte Staffage, ein Ding der Unmöglichkeit, dafs fie mit innerfter Nothwendigkeit gerade da angebracht fein mufs, wo er fie angebracht hat.

Und im fchönften Einklang mit feiner Auffaffung fteht allezeit die Farbe mit ihren Gegenfätzen und ihrer Verbindung, fo dafs er, Gedanke, Form und Farbe zu vollem Ebenmafse vereinend, in feinen Werken ein Vorbild ward, das der Welt zeigt, wie man, von einer grofsen belebenden Idee ausgehend, den Befchauer erheben müffe, und das Harmonien fchuf, wie fie nur in höchft vollendeten Kunftfchöpfungen zu finden.

Nur wenige Künftler üben eine folche Strenge gegen fich felbft. Abgefehen von der Gewiffenhaftigkeit feiner Aufnahmen nach der Natur, fcheute er bei der Ausführung feiner Bilder weder Zeit- noch Müheaufwand, befeitigte alles, was ihn nicht vollftändig befriedigte, und liefs nicht ab, bis er endlich das Rechte erreicht zu haben glaubte. Für das kleinfte Wölkchen machte er feine Studien mit demfelben Fleifse wie für die gröfsten Baumgruppen. Safs er an der Arbeit, fo gab es für ihn keine Welt mehr aufser ihm, und fo gefchah es wohl, dafs er den Mittagstifch darüber vergafs und, wenn nicht abgerufen, nur bei einbrechender Nacht fein Atelier verliefs.

Es verfteht fich, dafs ein Künftler von der Bedeutung Rottmanns von Fachgenoffen vielfach um Rath angegangen wurde, und er verfagte ihn Niemand, wobei er nach umftändlicher mündlicher Auseinanderfetzung feiner Anficht nicht felten im Eifer für die Sache zu Stift und Kreide, Pinfel und Palette griff und feine Worte damit unterftützte. Da gab es mitunter gar ergötzliche Gefchichten. Zeichnungen und mehr oder minder ausgeführte Bilder nahmen unter des Berathers energifcher Hand eine fo gründlich andere Geftalt an, dafs fie der urfprüngliche Autor felbft nicht mehr erkannte.

Hat Rottmann auch keine eigentlichen Schüler herangezogen, fo war fein Einflufs auf die Münchener Landfchafter-Schule ein ganzes Menfchenleben hindurch ein beftimmender, der noch heute in Einzelnen nachklingt. Am lebendigften äufserte er fich in feinem jüngeren, am 26. März 1882 verftorbenen Bruder Leopold und in Auguft Löffler; doch vermochten fich demfelben auch Daniel Fohr, Heinrich Heinlein, Fritz Bamberger, Albert Zimmermann, Chriftian Morgenftern u. A. nicht zu entziehen.

Trotz feiner unleugbaren Erfolge that fich Rottmann nie genug. Selbft feine italienifchen Fresken erregten feine Unzufriedenheit in folchem Grade, dafs er die mit grofser Sorgfalt hierzu ausgeführten Kartons, nebft anderen nicht zur

Ausführung gelangten, in eine auf dem Speicher feiner Wohnung zurückgeftellte Kinderbettlade ftopfte, fo dafs ihre Wiederherftellung mit grofsen Schwierigkeiten verbunden war, als fie nach feinem Ableben für die grofsherzogliche Kunftfammlung in Darmftadt erworben wurden. Oft hielt Rottmann auch unter feinen Entwürfen und mehr oder minder vollendeten Arbeiten Mufterung, die dann mit einem Auto-da-fé zu enden pflegte. Einfprache dagegen blieb fruchtlos und reizte den leidenfchaftlich angelegten Künftler zum heftigften Zorn.

Diefes Vorgehen Rottmanns war aber um fo bedenklicher, als es nicht einzig und allein in feiner künftlerifchen Ueberzeugung begründet war, fondern auch durch feine Hypochondrie herbeigeführt wurde. Diefe aber war die Folge eines tief eingewurzelten Leberleidens, das er fich durch fortdauernden Mangel an körperlicher Bewegung in Folge angeftrengter Arbeit zugezogen hatte und das ihn um fo heftiger zu quälen pflegte, je raftlofer er bei feiner Arbeit fafs. Geringes Vertrauen zur Wiffenfchaft der Aerzte führte ihn zum Gebrauch der Morifonfchen Pillen, die er in ftetig fteigenden Dofen nahm und durch die er feinen von Natur aus kräftigen Körper fchwer fchädigte.

Die griechifchen Landfchaften hatten feine ganze Kraft in Anfpruch genommen und das um fo mehr, als der König ihn wegen deren Vollendung drängte. Rottman fühlte fich abgefpannt und erfetzte den Entgang an Kraft durch neue Anftrengungen. Endlich fuchte er in einem Aufenthalte im nahen Marktflecken Bruck Erholung, und dort war es auch, wo er bei einem Spaziergange mit feiner Familie die erfte Anregung zu einem feiner eigenthümlichften Bilder, dem »Waldbrande« (fpäter im Befitze des Grafen Barifchnikoff) empfing. Es wurden nämlich unter den grofsen Buchen am ehemaligen Klofter Fürftenfeld Stückfäffer ausgepicht, die Flammen züngelten rothglühend zwifchen den dicht belaubten Aeften empor, und ein kräftiger Wind trieb den fchwarzen Rauch in gewaltigen Maffen über das Thal hin; ein Bild, das nicht verfehlte auf den Künftler einen tiefen Eindruck zu machen.

Gleichzeitig mit dem Leberleiden machte fein Augenleiden unaufhaltfame Fortfchritte; die Aerzte fürchteten das Schlimmfte, und er felber konnte nicht länger mehr im Unklaren fein, dafs er völliger Erblindung entgegen gehe. Dazu kam, dafs feine finanzielle Lage zu wünfchen übrig liefs. Der Gedanke, feiner Familie in Folge Arbeitsunfähigkeit zur Laft zu fallen, war ihm unerträglich. Krank zu Bette liegend und an der Zukunft verzweifelnd, griff er zur Piftole, um feinem Leben gewaltfam ein Ende zu machen, und wurde nur durch feine zufällig dazu gekommene Familie von der Ausführung diefes Vorhabens abgehalten.

Bald darauf aber, am 7. Juni 1850, machte der Tod feinem Leben ein Ende. Er erreichte ein Alter von nur 52 Jahren.

Rottmann übte durch feine angenehme, ja hinreifsend liebenswürdige Perfönlichkeit auf alle, die ihm näher traten, einen unwiderftehlichen Zauber. In ihm paarte fich aufserordentliche Schärfe des Verftandes mit fprudelnder Phantafie und überreichem Gemüthe. Enthufiaftifch, leidenfchaftlich, aufbraufend

und von unbändigem Jähzorn liefs er fich nicht felten zu den fchlimmften Ausfchreitungen, zur Vernichtung alles deffen, was ihn umgab, hinreifsen und fuchte dann gleich darauf das begangene Unrecht durch gefteigerte Liebenswürdigkeit wieder gut zu machen. Ohne das zu fein, was man ftreitfüchtig nennt, liebte er es in animirtem Gefpräche Für und Wider zu prüfen und zu erwägen. Sein fcharfer Verftand liefs ihn den Wortkampf mit Leichtigkeit führen und immer neue Gründe für feine Anficht beibringen. Fühlte er aber die Unzulänglichkeit oder Unftichhaltigkeit, fo liebte er es, die Rollen zu wechfeln und beftritt wohl am nächften Tage Anderen gegenüber die vorher mit leidenfchaftlichem Eifer und nicht felten mit gutem Erfolge vertretene Anfchauung, hoch erfreut, wenn fein Gegner eine neue Seite fand, von der fich die Stellung halten liefs.

Durch angeftrengte Arbeit verhindert, fich im Leben viel zu bewegen, entfchädigte er fich durch gefelligen Verkehr im eigenen Haufe, an dem fich namentlich der genannte Graf Barifchnikoff, ruffifcher Oberft, und die Künftler Fohr, Morgenftern und Ludwig Lange betheiligten. Aufser ihnen noch der mehrfach genannte Minifterialsekretär Stademann, der Vater des bekannten Landfchafters Adolf Stademann. Die Converfation in Rottmanns Haufe befchränkte fich übrigens nicht etwa in einfeitiger Weife auf Kunft. Er intereffirte fich für alle Richtungen des menfchlichen Lebens und Strebens, und eine neue Erfcheinung auf dem Gebiete der Technik blieb ihm fo wenig fremd wie eine neue Dichtung oder ein neues hervorragendes Gefchichtswerk: fo ftand er wie an künftlerifchem Können, auch an vielfeitiger Bildung hoch über feinen Fachgenoffen.

Zu den ausgefprochenften Charakterzügen des Künftlers gehörte eine unbegrenzte Pietät gegenüber feinem königlichen Gönner. Diefe fpricht fich namentlich auch in folgender Thatfache aus. In einem Schriftftück aus feinen letzten Lebensjahren berichtete Rottmann dem Könige, S. M. der König von Preufsen habe in neuefter Zeit die Anfrage an ihn ergehen laffen, ob er nach Vollendung des griechifchen Bildercyklus irgend eine bedeutende Arbeit für denfelben zu unternehmen geneigt fei. In diefem Falle folle der Künftler einen Gegenftand vorfchlagen, den er auszuführen wünfchte.

Daran anknüpfend, fährt Rottmann in dem erwähnten Schriftftück wörtlich fort:

»So mächtig diefe Anfrage eine lang und innig gehegte Neigung berührte, indem die Verwirklichung deffen, was der Künftler feit Jahren in der Idee mit Liebe gepflegt, plötzlich fo nahe an ihn herantrat, fo hielten mich dennoch zwei nicht minder ftarke Erwägungen bis jetzt von einer Entfchliefsung zurück.

Nämlich einerfeits haben Ew. Königliche Majeftät mir eine, nach Vollendung meiner gegenwärtigen mir allerhuldvollft ertheilten Aufgabe die Ausführung einer anderen gröfseren Arbeit in Ausficht zu ftellen geruht, andrerfeits aber fordert mich die heilige Pflicht der Pietät gegen Ew. Königliche Majeftät auf, Allerhöchftdenfelben vor Allem ausfchliefslich jenen künftlerifchen Gedanken, welcher mich in diefem Augenblicke auf das Lebhaftefte bewegt und den ich zum Gegenftand der Ausführung für S. Maj. den König von Preufsen wählen würde, zuvor Ew. Kgl. Majeftät Würdigung allerehrerbietigft zu unterftellen.«

Weiterhin entwickelt der Künftler mit aufserordentlicher Wärme den Gedanken der Ausführung eines landfchaftlichen Bildercyklus aus dem heiligen Lande und knüpft daran die Bitte um Andeutung darüber, ob er vom Könige einen folchen Auftrag zu hoffen, und wenn nicht, ob er über die bezeichnete Idee und deren mögliche Ausführung mit Rückficht auf die an ihn ergangene Anfrage von Seite des Königs von Preufsen verfügen dürfe.

Nun ging der König Ludwig zwar nicht auf den ihm vorgetragenen Gedanken ein, ftellte dem Künftler aber nach Vollendung der griechifchen Landfchaften einen anderen grofsen Auftrag in Ausficht und zwar mit dem ausdrücklichen Beifügen, er habe Cornelius und Schnorr ziehen laffen, Rottmann aber werde er fefthalten.

Mit grofsen pekuniären Opfern war diefes Fefthalten nun freilich nicht verbunden: die Honorare, welche der gefeierte Künftler für feine Arbeiten empfing, waren felbft nach damaligen Begriffen höchft mäfsige. So erhielt Rottmann für je eines der Arkadenbilder nur 500 Gulden, mit denen er zugleich alle Auslagen auf die Herftellung zu beftreiten hatte. Dafs feine finanzielle Lage unter folchen Umftänden nie eine glänzende war, bedarf keiner Erklärung.

Es ift bereits davon die Rede gewefen, dafs Rottmann fchon früh die menfchliche Geftalt zum Gegenftande eingehender Studien machte, was ihm bei Staffirung feiner Landfchaften gar fehr zu ftatten kam. Aber er fand auch anderweite Gelegenheit, diefe feine Studien zu verwerthen. So, als Schnorr nach Vollendung feiner Arbeiten im Feftfaalbau der Refidenz zu München die Nibelungenbilder wieder aufnahm, beziehungsweife durch feinen Gehilfen, den nachmaligen Akademieprofeffor Hittensberger wieder aufnehmen liefs, war es Rottmann, der die kleinen Compofitionen im Fries der einfchlägigen Säle entwarf.

Rottmanns perfönliche Erfcheinung (er war von hoher fchlanker Geftalt und diftinguirtem Aeufseren) entfprach ganz dem Wefen, das Profeffor Eberhard in einem Briefe mit folgenden Worten fchildert: »Rottmann war durch und durch von fo nobler Art, dafs er alles Rüde und Gemeine hafste, wie immer es fich zeigte, im Empfinden, in der Sprache, in allem Aeufserlichen. »Artiftifcher Handwerksburfche«, »Bruder Wiener«, »Bruder Düffeldorfer« konnte er bei Gelegenheit mit folcher Betonung ausfprechen, dafs es an ihm dem Edlen, Gütigen überrafchte.«

Ein der Wahrheit entfprechendes Bildnifs des unfterblichen Künftlers befitzen wir nur in der Porträtbüfte Wichmanns; die Skizze Joh. Fifchbachs und jene Zeichnung, welche Streit in feiner »Welt der Farben« photographifch wiedergab, find leider nur dazu angethan, falfche Vorftellungen von feinem Aeufseren zu erwecken. Wilhelm v. Kaulbach nahm Rottmanns Bildnifs zweimal in feine Kompofitionen für die Aufsenfeite der Neuen Pinakothek auf: einmal ins fünfte Bild an der Südfeite, auf welchem G. Hefs ein Chriftusbild in Fresko malt und Rottmann mit Albrecht Adam u. A. im Vordergrunde fteht, und dann in die Reihe der Bildnifsfiguren zwifchen den Fenftern der Nordfeite.

Von keinem anderen Künftler hat die heutige Landfchaftsmalerei fo energifche und beftimmende Anregung erhalten, als von Karl Rottmann; auf feinem Streben und Wirken ruhen die Triumphe der Münchener Landfchaftskunft in den Werken Morgenfterns, Bernhard Fries' und Eduard Schleichs und bis zu einem gewiffen Grade auch Adolf Liers, und fo wird fein Name für alle Zeiten untrennbar fein von dem Ruhme deutfcher Kunft.

Benutzte Quellen.

Briefe Rottmanns an feine Braut und nachmalige Gattin aus dem Bairifchen Oberlande, Italien und Griechenland.

Rottmanns fchriftlicher Nachlafs.

Mündliche Mittheilungen der Familie des Künftlers, insbefondere feines Bruders Leopold.

Mündliche Mittheilungen des vormaligen griechifchen Regentfchaftsfekretärs und fpäteren bairifchen Geheimfekretärs Stadelmann.

Rechenfchaftsberichte des Münchener Kunftvereins.

Aufserdem ift zu verweifen auf die Auffätze von A. Teichlin in der Zeitfchrift für bildende Kunft IV, S. 7 u. folg. u. S. 72 u. folg.

Quellen.

1) Kunftwerke und Kunftanfichten von Dr. Johann Gottfried Schadow. Berlin, 1849.

2) Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunft und Malerei mit hiftorifchen und artiftifchen Erläuterungen. Herausgegeben von Johann Gottfried Schadow. — Wittenberg, 1825.

3) Gottfried Schadow. Auffätze und Briefe nebft einem Verzeichnifs feiner Werke. Zur hundertjährigen Feier feiner Geburt. Herausgegeben von Dr. Julius Friedländer. — Düffeldorf, 1864.

4) Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Vierter Theil: Spreeland. Von Theodor Fontane. — Berlin, 1882.

5) Chriftian Daniel Rauch. Von Friedrich und Karl Eggers. Bd. I—III. 1. — Berlin, 1873—1881; — dazu Tagebücher Rauch's, Briefe von und an Rauch, Akten der Staatsarchive zu Berlin und Breslau, des Magiftrats zu Nürnberg u. f. w.

Anmerkungen.

1) Neuer Teutfcher Merkur. 1804. II. S. 291. Im Berichte über die Arbeiten der Schadow'fchen Werkftatt vom 18. April 1804.

2) So verftehen wir Schadow's Aeufserung: «Beim Denkmal des Grafen von der Mark war ich genöthigt in vielen Dingen mich feiner (Rühlmann's) Meinung zu unterwerfen.» Schadow: Kunftwerke und Kunftanfichten, S. 221.

3) Brief an feine Gattin, begonnen am 14. Okt. 1791. — Friedländer: Schadow, S. 21.

4) Heydemann in der Zeitfchrift für bildende Kunft. 1882. S. 211.

5) In «Wittenbergs Denkmäler u. f. w.» (f. Quellen, unter 2).

6) Chriftian Daniel Rauch (f. Quellen, unter 5) II. S. 107—120.

7) Ebendort. II. S. 120.

8) Ebendort. II. S. 138.

9) In der Eunomia, Zeitfchrift des 19. Jahrhunderts, herausgegeben von Fefsler und Fifcher. Zweiter Jahrgang. Bd. 2. Berlin, 1802.

10) Weitere Darlegung der betreffenden Gefetze in «Chriftian Daniel Rauch» II. S. 129.

11) Fontane: Spreeland. S. 343.

12) Friedländer. Schadow. S. 343.

XI.

PIERRE-PAUL PRUDHON.

Von

August Schmarsow.



Pierre Prudhon.

Geb. zu Cluny 1758; geft. zu Paris 1823.

Abfeits und einfam, wie Pouffin einft und Lefueur, fteht Prudhon in der franzöfifchen Kunft beim Anbruch der neuen Zeit. Auch er wächft in der Provinz auf und bleibt fo dem Bannkreis der Hauptftadt lange entrückt, wo in fchnellem Wechfel auf den forglofen Lebensgenufs der bevorzugten Stände pathetifche Begeifterung für Römertugend und fanatifche Strenge des Bürgerfinnes folgten. Im Gegenfatz zu den Widerfachern des alten Regime, die auch die Kunft am liebften von vorn angefangen hätten, knüpft er daher unbeirrt in ruhiger Fortentwickelung an die Tradition an, die er vorfand, und bewahrt gar manchen gefunden Keim und manches werthvolle Befitzthum des 18. Jahrhunderts, das jene muthwillig wegwarfen. Nach Paris gekommen, bleibt er dort lange Zeit unbekannt, vereinzelt, und wird von der David'fchen Schule zurückgefchoben. Die neue Kunftweife geht faft fpurlos an ihm vorüber; aber er bildet fich felbftändig aus und bringt die ausgefprochene Naturanlage auf eigene Hand zur Vollendung. Selbft als er fich durchgekämpft und mit Werken erfchien, die man nicht mehr überfehen konnte, wurde der Beifall gefliffentlich unterdrückt und eine lügnerifche Kritik ins Feld geführt. Er hatte in den Augen der Mitbrüder eben das unverzeihliche Unrecht, dafs er nicht zur Schule gehörte. Sein Talent fchien auf ein Mal wie aus der Erde erwachfen; er borgte feine Gottheiten, feine Nymphen und Genien nicht hier und da aus dem vorhandenen Magazin antiker Statuen,

Reliefs und gefchnittener Steine, huldigte nicht dem fanctionirten Römertypus, fondern fchöpfte aus der eigenen Phantafie den ganzen Reichthum, den er brauchte. Deshalb durfte man ihn nicht gelten laffen.

Wenn wir alfo die Stimmen des Tages fragen, will es fcheinen, als ob der ftille, zurückgezogene Mann mit feinem Schaffen ganz aufser allem Zufammenhang mit der gefchichtlichen Entwickelung geftanden fei. Die Folgezeit jedoch belehrt uns eines Beffern. Schon die nächste Generation hat ihn mehr und mehr beachtet. Selbft ein Maler wie Eugène Delacroix ift lebhaft für ihn eingetreten und nennt ihn das originalfte Talent feiner ganzen Periode.

Seitdem ift feine Stellung in der Kunftgefchichte gefichert. Freilich reiht er fich nicht in den Zug der herrfchenden Richtung, die allein den Fortfchritt zu fördern wähnte; freilich fchliefst fich nicht an ihn die romantifche Umkehr, noch die realiftifche Strömung der folgenden Zeit an; aber ohne ihn wäre das Bild diefer wichtigen Epoche moderner Kunftentfaltung nicht vollftändig. Der Hiftoriker, der an willkürliche Sprünge nicht glaubt, begrüfst ihn als bedeutfames Mittelglied. Wo alle Andern die Vergangenheit hinter fich abfchneiden möchten, erfcheint er als der glückliche Erbe der beften Ueberlieferung. Und wenn auch nicht Führer, ift er doch neben David ein ebenbürtiger Meifter, deffen Werke dem freigewordenen Nachwuchs als naive Kritik jener pedantifchen Strenge im Umrifs, jener Neigung zum Archaismus, jenes bizarren Haffes gegen Wahrheit und Kraft der Farbe galten und immerhin als Vorbilder mahnten zu wahrer Einfachheit und wahrer Eleganz. Unabhängiger als irgend Einer von der Leidenfchaft des Tages und dem bedingten Treiben des Augenblicks, gewinnt auch feine Kunft ein allgemeiner menfchliches Intereffe, und wir widmen ihm gern unfre Aufmerkfamkeit, die er ftets mit reinem Genufs belohnt. Ift er doch eine der anziehendften Erfcheinungen im Triumph der modernen Künftler, der an uns vorüberzieht.

Prudhons Heimath ift das Städtchen Cluny im Departement Saône-et-Loire, wo fein Vater Chriftoph, ein ehrfamer Steinmetz, am 7. November 1733 fich mit Françoise Piremol verheirathet hatte. Pierre, ihr zehntes und letztes Kind, wurde am 4. April 1758 geboren und blieb natürlich der Mutter Liebling, die den zarten Knaben mit ängftlicher Sorgfalt hütete. Aber um feine Unterweifung kümmerte fich Niemand. Acht Jahre alt, erregte er durch fein hübfches Geficht mit dem offenen, aufgeweckten Blick die Aufmerkfamkeit des Pfarrers Beffon, der ihn zum Chorknaben wählte, ihm felber den erften Unterricht gab und fich als väterlichen Freund bewährte, als fein Schützling im Verlauf von vier Monaten Vater und Mutter verlor. Er brachte ihn in die Schule der Benediktiner, die einen Gratiskurfus hielten, und forgte fogar, als fich Neigung und Anlage verrieth, für einige Zeichenftunden. Der Knabe war zunächft, darauf verfallen, kleine Figuren aus Holz zu fchnitzen oder in Thon zu modelliren; einmal fchnitt er mit feinem Tafchenmeffer in weifser Seife die Geftalten der Paffion fo ausdrucksvoll und lebendig, dafs er felbft noch bei feiner Rückkehr aus Italien darob

erstaunte. Zur malerischen Aeusserung seines Schaffensdranges regten ihn dann die alten Gemälde der Benediktinerkirche an: er machte sich selber Pinsel aus Pferdehaaren und Farben aus dem Saft der Kräuter und Blumen, um damit die Lieblingswerke zu konterfeien, so gut es eben ging. «Du mühst Dich umsonst», sagte ihm eines Tages ein Mönch, «die sind mit Oel gemalt», und Prudhon fand,



L'Amour caresse avant de blesser.

wie seine Biographen erzählen, »auf eigene Hand das Verfahren dieser Malerei.« Jedenfalls waren seine Fortschritte so augenfällig, dass man ihn dem Bischof von Mâcon empfahl, und Mgr. Moreau schickte ihn zu weiterer Ausbildung nach Dijon.

Mit 16 Jahren kam er in die Hauptstadt der Provinz, wo François Devosge aus eigenen Mitteln eine Zeichen- und Malschule errichtet hatte, deren tüchtige

Erfolge die Stände von Burgund veranlafsten, die Anftalt unter ihren Schutz zu nehmen, mit einem Jahrgeld zu unterftützen und ein Stipendium auszufetzen, das dem preisgekrönten Schüler einen dreijährigen Aufenthalt in Rom gewährte. Devosge war ein gediegener Künftler, der aufser Prudhon noch mehrere hervorragende Schüler, wie Doyen, Ramey und Rude gebildet hat, aber auch ein Mann von gefundem Urtheil und gutem Herzen, der dem jungen Maler bald in perfönlicher Freundfchaft mit Rath und That zur Seite ftand. Indefs die heilfamften Studien zu Dijon wurden in bedauernswerther Weife unterbrochen. Ein Befuch in Cluny lief auf eine Heirath hinaus, die Prudhon im Februar 1778, noch nicht zwanzigjährig, einging. Seine Frau Jeanne Pennet war die Tochter eines königlichen Notars; aber er felbft mufste für den Unterhalt — bald auch eines Kindes — forgen, und blieb deshalb in Cluny. Wenig Tage nach feiner Hochzeit prophezeite er fich felbft, er werde der unglücklichfte Menfch fein, und diefe Ehe hat ihm in der That die fchönften Jahre feines Lebens verbittert.

Die Zukunft fchien fo gut wie abgefchnitten. Drei trübe verlorene Jahre, die er in Cluny verbrachte, wurden nur durch die Freundfchaft des kunftliebenden Barons Jourfanvault erhellt, der ihn endlich losmachte und im Oktober 1780 zugleich mit zwei andern Künftlern, Naigeon und Ramey, nach Paris beförderte. Sie überbrachten einen Empfehlungsbrief an den Kupferftecher Wille; der Baron hatte fie bereits angemeldet. Von Pierre-Paul — fo nannte fich Prudhon feither — fchrieb er: «fein Charakter ift nicht fo feft; er giebt fich mit Leichtigkeit der Freundfchaft hin, ohne Mifstrauen gegen die, die er liebt, und könnte fo in den fchrecklichften Abgrund gerathen; von der Gefellfchaft, der er fich in Paris anfchliefst, hängt Glück und Unglück feines Lebens ab. Vor allem befeelt ihn der Ehrgeiz, fich aus der Menge mittelmäfsiger Maler hervorzuthun; er arbeitet mit Eifer, aber er braucht Jemand, der ihn arbeiten heifst. Wenn ein niedriges Subjekt fich feiner bemächtigt, was fehr leicht ift, wird Prudhon der Ausfchweifung mit weniger Vergnügen als der Arbeit, aber mit ebenfo viel Gelehrigkeit nachgehen. Aus fich felbft ift er unfähig zur Lüderlichkeit; führt man ihn aber hinein, fo könnte er mafslos darin fein, und diefer Gedanke würde mich beängftigen, wenn ich nicht hoffen dürfte, dafs Sie aus Liebe zum Guten, aus Freundfchaft gegen mich und aus Mitleid mit diefem Kinde, das fchon feit drei Jahren verheirathet ift, fich feiner annehmen werden, ihm erlauben, vertrauensvoll mit Ihnen zu reden, Sie um Rath zu fragen und nichts ohne Ihre Anficht und Auffícht zu thun.» An feinem Talent «werden Sie viel Freude haben: er hat von der Natur das Feuer, das Genie empfangen, das mit Schnelligkeit erfafst, und grofse Leichtigkeit in der Ausführung, feltenes Gefchick.»

Prudhons Aufenthalt in Paris dauerte faft drei Jahre, ohne dafs wir über feine Studien und feine Verfuche eigener Erfindung Befriedigendes wüfsten. Ohne Zweifel hat er bei der Akademie zunächft weitere Förderung feines Könnens gefucht und daneben durch kleine Arbeiten erworben, foviel er bedurfte. Die Befürchtungen Jourfanvaults wurden durch eine glücklich gewählte Häuslichkeit fofort befeitigt, da er kurz nach feiner Ankunft in der Familie Fauconnier, die ein Broderiegefchäft betrieb, Penfion und bald den angenehmften Umgang fand. Der junge Befitzer führt ihn in die unruhige Bewegung der Geifter ein, die

Ideen der Encyklopädiften, die Begeifterung für die Freiheitskämpfe Amerika's die erwachenden Hoffnungen des Volkes beim Heraufdämmern der Revolution knüpften zwifchen ihnen ein inniges Band, und daneben erfüllte eine ftille Schwärmerei für die liebliche Schwefter des Freundes das Herz des Malers, der empfänglich, liebebedürftig und fchwach genug war, eine Zeit lang fich felbft und feine Umgebung über die Feffeln zu täufchen, die ihn an die Heimath ketteten.

Endlich reifst er fich los, um in Dijon um den römifchen Preis der Stände von Burgund zu konkurriren; aber fchon auf der Reife klagt er in Briefen voll überftrömender, faft weiblicher Empfindung über den Verluft feines Glückes. Am Ende des Jahres 1783 finden wir ihn wieder bei feinem Lehrer Devosge, verftimmt über die immer neue Verzögerung der Konkurrenz, traurig und muthlos über die Trennung von den Parifer Freunden, faft verzweifelnd an der eigenen Kraft und Zukunft. Schliefslich, im Sommer 1784, kam die entfcheidende Klaufur, bei der von nur einem Mitbewerber die Rede ift, über den er felbft fchreibt, fein Talent fei nicht zu fürchten. Ueber die Preisaufgabe wiffen wir nichts, ftatt deffen aber eine Gefchichte, die den liebenswürdigen Menfchen in feiner ganzen felbftlofen Herzensgüte erfcheinen läfst. Während der Arbeit hört er in der anftofsenden Zelle die Seufzer des Rivalen, dem die Kräfte verfagen. Prudhon löft ein Brett der trennenden Wand heraus, läfst fein eigenes Gemälde im Stich und eilt dem Genoffen zu Hülfe. Ohne daran zu denken, dafs er fich felber fchadet, thut er fein Beftes, und diefer Leiftung wird der Preis zuerkannt. Der Sieger war indefs aufrichtig genug, zu geftehen, wem er den unerwarteten Erfolg verdankte, und die Stände verbefferten den fchnell erklärten Irrthum. Prudhon erhält die römifche Penfion, und feine Kameraden tragen ihn, voll Bewunderung für feine That, im Triumph durch die ganze Stadt Dijon.

Aber fo nah am Ziele der Sehnfucht, mufs er noch einmal alles Bangen der vieljährigen Erwartung durchkoften; Natur und Menfchen fcheinen fich gegen ihn verfchworen zu haben. Endlofe Schwierigkeiten und Abenteuer verzögern die Fahrt: fchon am 5. November harrt er feiner Abreife im Hafen von Marfeille, und erft im Januar 1785 erblickt er die ewige Stadt und betritt den geheiligten Boden der neuen Kunft.

In Rom jedoch ftört ihm die eigene Stimmung den Vollgenufs des Aufenthaltes. Sein weiches Gemüth fühlt fich unglücklich am fremden Ort und entbehrt in der ernften Majeftät diefer Umgebung fchmerzlich die befreundeten Seelen, mit denen er feine Eindrücke auszutaufchen liebte. «Wenn mein Geift fich freut, ift doch mein Herz entfernt von Zufriedenheit. Alles hier ift nichtig für mich, und ich beifse heimlich in den Zaum der Melancholie, ohne auch nur zu verfuchen, meine Traurigkeit zu zerftreuen.» Die Mehrzahl der Künftler, die er antraf, erregten feinen Unwillen durch anmafsende Urtheile über die gröfsten Meifter der Vergangenheit; und gerade die unleidliche Schwatzhaftigkeit feiner Landsleute widerte ihn an. So lebte er einfam und zurückgezogen, feinen Studien und Reflexionen hingegeben. Natürlich begann auch er, der Zeitrichtung folgend, mit Zeichnungen nach der Antike; aber er fah fie mit völlig anderen Augen an als Mengs und feine Anhänger, als Jacques-Louis David und feine Schüler. Bald entzückten ihn Raffaels Meifterwerke, vor allem «die wundervollen Teppiche,

in denen das göttliche Genie des grofsen Malers am hellften leuchtet.» «Meiner Meinung nach,» fchreibt er, «find fie das Befte, was er gefchaffen, am tiefften empfunden und am höchften im Ausdruck; aber — es folgt ein Nachfatz — Einer, der ihn weit übertroffen hat im Gedanken, in der Richtigkeit des Gefühls, der Perfpektive, u. f. w., das ift der unnachahmliche Lionardo da Vinci, der Vater, der Fürft, der Erfte unter allen Malern. Sein Abendmahl ift das erfte Gemälde der Welt, das Meifterftück der Malerei. Alle Qualitäten der Kunft find darin vereinigt im höchften Mafse. Steht man davor, fo wird man nicht müde, es zu bewundern, fei es als Ganzes, fei es jede Einzelheit befonders. Es ift eine unverfiegbare Quelle für Studien und Betrachtungen. Der Anblick diefes einen Bildes müfste genügen, einen genialen Menfchen foweit zu vervollkommnen, dafs er felbft Raffael gleich käme, ja überträfe; denn hier ift Alles gegeben. Indeffen Wenige beachten nicht dies Werk allein, fondern überhaupt was man von Lionardo fieht. Entweder geht das Verdienft diefes grofsen Mannes zu weit über ihr Verftändnifs hinaus, oder was er gefchaffen, ift zu vollkommen, als dafs ihnen einfallen könnte, eine Annäherung an feine Weife zu wagen, die völlig als Unmöglichkeit erfcheint.» —

Prudhon fcheint darnach die heifsen Sommermonate fchon des erften Jahres benutzt zu haben, nach dem Beifpiel der Penfionäre in Villa Medici eine Reife über Florenz nach Oberitalien zu machen, wo er nicht nur in Mailand die traurigen Refte von Lionardo's Abendmahl gefehen, fondern auch den Meifter bewundert, der ihm zeitlebens dann das liebfte Vorbild geblieben: Correggio. Allegri's Malereien zu Parma im Dom, in San Giovanni, im Klofter San Paolo treten um diefe Zeit mächtig und wirkfam in den Kreis feiner Anfchauungen.

Die Verpflichtung, für die Stände von Burgund eine Kopie auszuführen, die für die Decke ihres Sitzungsfaales zu Dijon beftimmt war, rief ihn nach Rom zurück. Gern hätte er einen der Teppiche Raffaels oder das Abendmahl gewählt; aber feine Gönner bevorzugten Guido Reni's Aurora im Cafino Rofpigliofi, und als die Erlaubnifs hierzu verfagt ward, verfielen fie gar auf das koloffale Effektftück des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini. Ihr Stipendiat mufste einen Ausfchnitt aus der Mitte durch einige Veränderungen für ihre Zwecke zurechtmachen. Bei diefer Arbeit zweifelhaften Werthes verlor er viel Zeit; dann aber durfte er ganz unabhängig auf eigenem Wege fich zu fördern fuchen. Zwei Skizzenbücher, die uns erhalten find, geben nur fpärliche Winke über den Gang feiner Studien; fie enthalten meift kleine Figürchen nach der Antike, noch ängftlich mit mageren Strichen angedeutet; dann begegnet uns eine Statue des Paris, wo fich feine Zeichnung und feine Modellirung offenbart, ein Genius, und die Geftalt eines Römers, der eine Laft trägt. Zwifchen winzigen Aktfiguren mit ftarker Muskulatur erfcheint «der entwaffnete Amor» nach Correggio! Hier und da leicht hingeworfene Frauengeftalten in fliefsender runder Bewegung. Daneben aber hat er fich Stoffe angemerkt, die ihn befchäftigt, leere Schriftzeichen freilich, die den erften Gedanken zu mancherlei Kompofitionen bedeuten, die er fpäter ausgeführt, wenn auch nach mancherlei Wandlung: l'Amour, — la Frivolité, — Le Léger Badinage et le Repentir qui le suit, — l'Amour et Psyché, — Jofeph et Putiphar. Dann l'Amour reduit à la Raifon, — l'Amour féduit l'Innocence,

le Plaiſir l'entraîne, et bien ſouvent le Repentir les ſuit, ... daneben Scenen aus der römiſchen und griechiſchen Geſchichte, aus der Mythologie, wie ſie damals Mode waren, die er jedoch aufgegeben hat.

Unter den modernen Künſtlern Roms hat Prudhon nur mit Einem ſich näher befreundet, und dieſer Eine iſt bezeichnender Weiſe Canova. Da er mit vollem Bewuſstſein der Schulrichtung Davids als ſeinem innerſten Weſen widerſtrebend aus dem Wege ging, muſs ihn wohl ein verwandter Zug in der weicheren Auffaſſung des venezianiſchen Bildhauers angezogen haben, beſonders damals als



Le printemps.

Canova ſich noch im friſchen Aufſchwung ſeines Ruhmes zuſammennahm. Jedenfalls erkannte dieſer das ungemeine Talent des jungen Malers und that Alles, ihn in Rom zu fördern: er bot ihm an, ſeine Arbeiten zu bezahlen, ſie in ſeinem vielbeſuchten Atelier auszuſtellen, um ſie ſo bekannt zu machen, und verſuchte ihn zu dauerndem Verbleib zu überreden. Aber die Stimme des Herzens war bei Prudhon ſtets mächtiger als die Lockung des Glücksſterns: er ſchlug das Anerbieten des Freundes aus um ſeiner heimiſchen Freunde willen. Ihn ſchreckten die kümmerlichen Ausſichten, die ihm Frankreich bot, nicht zurück, und dringender als alle andern Gründe ſcheint das Verlangen ſtiller Liebe geweſen: unter jenen Skizzen und Notizen iſt der Entwurf eines Briefes, deſſen zärtliche Worte Niemand anders gelten können, als der Schweſter ſeines Freundes, Marie Fauconnier.

So fchied er, als die Penfion erfchöpft war, von der Stadt der fieben Hügel, nahm feinen Weg wahrfcheinlich durch Oberitalien, befuchte dann die Seinigen in Cluny, feinen Lehrer Devosge in Dijon und begab fich nach Paris, wo wir ihn 1789 bereits einige Zeit anfäffig finden. Er kam alfo mitten hinein in die Stürme der Revolution, in die fchlimmfte Zeit fieberhafter Erregung, wo fich wenig Mufse fand, die Künfte des Friedens zu pflegen. In allen Kunftangelegenheiten herrfchte Jacques-Louis David, und für einen Fernftehenden wie Prudhon blieb nur ein befcheidenes Plätzchen zum Erwerb des täglichen Brotes. Indeffen, es fanden fich doch Liebhaber, die ihm Aufträge gaben, und die fchlimmfte Sorge fchien befeitigt, da machte fich nach wenigen Monaten feine Frau, die in Cluny vom guten Verdienft ihres Mannes gehört, nach Paris auf und brachte nicht nur den Erftling mit, fondern fchenkte ihm in kurzer Frift ein zweites Kind dazu, denen im Laufe der nächften Jahre noch drei andere folgten. Die fchnell wachfenden Bedürfniffe einigermafsen zu befriedigen, mufste er fich nun in Kleinarbeit zerfplittern. Seine Frau war eine fchlechte Haushälterin, liebte, da fie nicht fchön war, defto mehr den Putz, und bald zog das Elend in feine Wohnung ein. Es half nur wenig, dafs er fich willig den niedrigften Aufträgen unterzog, Briefbogen für verfchiedene Büreaux der Regierung fchmückte, Adrefskarten für Gefchäfte, ja Bildchen für Bonbonnieren nicht verfchmähte. Selbft wenn hin und wieder ein gröfseres Porträt hinzu kam, konnte der Erwerb kaum genügen.

Als Künftler jedoch hatte Prudhon fchon damals ein gewiffes Anfehn erlangt: bei der Preisbewerbung des Jahres II war er in der Jury für Malerei, welche auf Vorfchlag des Comité d'inftruction publique vom Konvent adoptirt wurde. Als die Jury nach Abfchlufs ihrer Funktionen fich als Club révolutionnaire des arts conftituirte, war Prudhon zweiter Sekretär und las als folcher in einer der Sitzungen einen Vortrag über die Künfte, worin fie unter philofophifchem Gefichtspunkt nach der Weife Rouffeau's betrachtet wurden.

Diefe vereinzelte Notiz über feine äufserliche Stellung ift wichtiger als fie fcheint. Sie giebt auch einen werthvollen Wink über feine geiftige Richtung. Rouffeau! Alfo in die Auffaffung diefes Vorkämpfers der neuen Zeit hatte er fich eingelebt. Es bedarf nur einer Andeutung, um zu verftehen, wie weit der Einflufs diefes Mannes auf Prudhon wirken konnte, wirken mufste, da er ihm felbft in fo vielfacher Hinficht wahlverwandt erfcheint. Rouffeau's Gedanken über die Kunft werden das Geringfte gewefen fein, das er annahm. Seine ganze Gefühlsweife, feine Sinnlichkeit und feine Empfindfamkeit mufsten ihn ergreifen. In fpäteren Jahren illuftrirte er die Neue Heloife und las fie gewifs nicht zum erften Mal. Die neuentdeckte Schilderung aus dem intimften Gemüthsleben der Menfchen und aus der fie umgebenden Natur, die Macht der einheitlichen Stimmung übertrug fich aus diefer Poefie in das künftlerifche Schaffen des Malers.

Um diefe Zeit fpielt eine geheimnifsvolle Gefchichte, die ein grelles Schlaglicht über die graufigen Zuftände wirft, die ihn damals umgaben. Eines Tages kam eine junge Dame zu ihm, mit dem Erfuchen, fogleich ihr Bildnifs zu malen. Sie war fchön, bleich und vornehm. «Laffen Sie uns eilen, wir haben keine Zeit zu verlieren.» Der Maler begann unter fteigendem Intereffe für diefes bezaubernde, melancholifche Wefen. Aber nach der erften Sitzung blieb die Fremde

aus; er wartet und wartet abermals vergeblich. Da wird er einſt, als er durch die Straſsen ſchritt, von der vorübereilenden Menge mit fortgedrängt zu einem Platz, wo die Guillotine arbeitet. Schaudernd blickt er auf das Schaffot, wo grade das Beil herunter fällt und ein ſchönes junges Weib enthauptet. Er erkennt die Unbekannte, die nicht wieder kam. Seitdem ward ihm das angefangene Bildniſs nur noch theurer, das einzige Andenken einer räthſelhaften Kataſtrophe. Nach Jahren ſuchte ihn ein Fremder, den ihm Greuze empfohlen, in der Abſicht auf, das Porträt zu erwerben. Als alle ſeine Anerbietungen nichts fruchteten, bat er um die Gunſt, eine Kopie darnach beſorgen zu dürfen. Prudhon vertraute es ihm an, und hat das Bild nie wieder zu ſehen bekommen.

Im Jahre 1794 drohte die Hungersnoth den armen reſignirten Künſtler vollends zur Verzweiflung zu treiben; da veranlaſsten ihn ſeine Freunde, ſich aus der Hauptſtadt zurück zu ziehen, und er begab ſich nach Rigny bei Gray in der Franche-Comté. Hier empfingen ihn freundſchaftliche Beziehungen; eine verhältniſsmäſsig bequeme Lage und der Friede des Landlebens übten ihre beruhigende Kraft, in der Einſamkeit des reizenden Fleckchens Erde kehrte die poetiſche Stimmung und die Schaffensluſt zurück. Hier ſind eine Reihe der lieblichſten Erfindungen, meiſtens für Didots illuſtrirte Prachtausgaben, entſtanden. Nach zweijährigem Aufenthalt wagt er dann in Paris den Kampf aufs Neue zu beginnen, nachdem er in der Franche-Comté noch einen Gönner gewonnen, der ihm bald förderlich wurde: Frochot, ein Mitglied der Centralverwaltung der Côte-d'-Or, der ſchon bei den Generalſtaaten eine Rolle geſpielt hatte und damals ſehr in Anſehen ſtand, verwerthete nun ſeine zahlreichen Verbindungen zu Gunſten Prudhons.

Die Maler der Hauptſtadt freilich, die er bei ſeiner Rückkehr beſuchte, David und Girodet, empfingen ihn ziemlich ſchlecht; nur der alte Greuze war wohlwollend und barſch nach ſeiner Weiſe. «Haben Sie Talent?» fuhr er ihn an. «Ja», antwortete Prudhon. «Um ſo ſchlimmer! Familie und Talent, das iſt mehr als nothwendig, um zu verhungern. Was wollen Sie mit Talent heutzutage, da es weder Gott noch Teufel mehr giebt, weder König noch Hof, nicht Arm noch Reich. Ich, wiſſen Sie, bin ein groſser Maler wie ſonſt Einer, und da, ſehen Sie meine Manſchetten!» Seine Spitzen waren zerfetzt. Das aber konnte Prudhon nicht zurückſchrecken, der weit Schlimmerem widerſtand.

Und jetzt drang er durch. Die folgenden fünf bis ſechs Jahre wurden die fruchtbarſten ſeines Lebens. Seine ſcheelſüchtigen Kollegen mochten ſich noch ſo ſehr bemühen, ihn bei Seite zu drängen auf das beſchränkte Gebiet der Kleinarbeit, welche die Noth ihm aufgenöthigt; mochten ſie noch ſo gefliſſentlich ſeine Zeichnungen loben und ſeine Gemälde herunter reiſsen, er ſchritt bald ſicher genug neben ihnen her, voll und ebenbürtig in der hiſtoriſchen Kunſt.

Schon 1799 ward ihm ein Atelier im Louvre angewieſen; um 1802 zog er in die Sorbonne, wo damals eine Reihe von namhaften Künſtlern untergebracht wurde. Anſehnliche Aufträge gaben ihm Gelegenheit, ſeine beſten Fähigkeiten zu entfalten; er war auf gutem Wege, die ſtolzen Hoffnungen, die er in Rom ſich träumen laſſen, nun endlich zu erfüllen. — Und doch lebte er nie ſo unglücklich wie damals. Nachdem ihm ſeine Frau 1796 das fünfte und letzte Kind

geboren, hatte ſich ihr Weſen von Jahr zu Jahr verſchlimmert; ihre Anſprüche wurden unerträglich; ſie ſcheute vor keinerlei Gewaltſamkeit mehr zurück und bereitete Prudhon täglich die heftigſten, ſkandalöſeſten Scenen, die ſein Zartgefühl aufs Aeuſserſte verletzten. Die Vernachläſſigung der Wirthſchaft, ja der mütterlichen Sorge nöthigte ihn oft ſelber nachzuhelfen, und ſeine Freunde überraſchten ihn manches Mal, wie er, auf beiden Knieen mit ſeinen ſtrampelnden Pflegebefohlenen beladen, vor der Staffelei ſaſs, mit Pinſel und Palette in der Hand. «So ſchuf er jene Kinderſcenen», erzählt ein Augenzeuge, «deren reine Naivetät ſoviel zu ſeinem Ruhme beigetragen»

Aber die unaufhörlichen Miſshelligkeiten am häuslichen Herd, die Anſtrengung, die er machte, ſie zu ertragen, ſchädigten ſeine Geſundheit und legten den Keim der Krankheit, die ihn ins Grab gebracht; eine ſtete Melancholie bemächtigte ſich ſeines Gemüths, nie kam ein Lächeln mehr auf ſeine Lippen. Mehrmals war er nahe daran, ſich das Leben zu nehmen. Seinen Freunden, die dies beunruhigte, gelang es glücklich, ihn zu dem einzigen Mittel zu beſtimmen, das ihn aus der Verzweiflung retten konnte, zur Scheidung von ſeiner Frau. Sie wurde voll zogen; er lebte eine Zeit lang in völliger Zurückgezogenheit und verzichtete auf Alles, um das Jahrgeld für ſeine Frau und die Erziehung ſeiner Kinder zu beſtreiten. Aber ſelbſt dann noch verfolgte ihn ſeine Peinigerin, erbrach die Thür, wenn er ſich eingeſchloſſen, oder lieſs, wenn ſie ſeiner ſelbſt nicht habhaft werden konnte, ihre Launen an den Nachbarn aus und ſtörte mit ihrem Gekeife die ganze Künſtlerkolonie in der Sorbonne. Prudhons Klage beim Direktor der Muſeen änderte nichts. Erſt als ſich die Unglückſelige bis zur Kaiſerin verirrte und ſich auch gegen ſie ſchamlos betrug, wurde ſie als geiſteskrank in Gewahrſam gebracht.

Zu gleicher Zeit indeſſen erwuchs dem armen Meiſter ein Troſt in einer Schülerin, die bald zur beglückenden Sonne ſeines Daſeins ward. Nicht lange nach ſeiner Ueberſiedelung in die Sorbonne verſtand er ſich auf dringende Bitten eines Freundes dazu, Fräulein Conſtance Mayer, die aus dem Atelier Suvée's, der als Akademiedirektor nach Rom ging, in das Greuze's übergetreten war, nebenher weiter zu bilden. Er ſträubte ſich anfangs und verſuchte mehrfach die Fortſetzung zu hintertreiben, lieſs es dann über ſich ergehen, und merkte bald, wie zwiſchen ihm und ſeiner Schülerin die innigſte Zuneigung gedieh. Conſtance Mayer-Lamartinière, um 1775 geboren, ſtammte aus vornehmer Familie; ihr Vater war ein höherer Beamter der Zolladminiſtration, ſie ſelbſt trefflich erzogen, fein gebildet und voll liebenswürdiger Geiſtesgaben. Bald machte ſie ſich ganz bei Prudhon heimiſch, nahm ihm faſt alle Sorgen für die Kleinen ab und half dem verehrten Lehrer, der für die praktiſchen Dinge des Lebens wenig Geſchick beſaſs, in jeder Weiſe. Nach dem Tode ihres Vaters zog ſie 1810 ebenfalls in die Sorbonne und benutzte ihr kleines Vermögen, die Häuslichkeit zu verſchönen, die Ausbildung der Söhne zu fördern, ja zu einer Mitgift für die Tochter. Im Atelier arbeitete ſie an Prudhons Seite, übernahm die Vorbereitung ſeiner Gemälde, deren einige ihr faſt allein anvertraut wurden, beſorgte ſogar ſeine Korreſpondenz und machte die Wirthin, wenn der kleine Freundeskreis ſich bei ihnen zuſammenfand. Sie war ihm eine verſtändniſsvolle, bewundernde Freundin, die Vertraute ſeines

künſtleriſchen Schaffens und ſpornte ihn zur Thätigkeit an. Ein neuer glücklicher Aufſchwung ſeines Genius war die Folge, und in dieſer Zeit gelangen ihm die grofsartigſten ſeiner Werke.

Bald fehlte es auch nicht an äuſseren Ehrenbezeigungen aller Art. Im Salon 1808 hatte Napoleon ihm eigenhändig und aus freien Stücken das Kreuz der Ehrenlegion gegeben; ſeitdem war ſeine Stellung auch am kaiſerlichen Hofe begründet. Als die Stadt Paris der Kaiſerin Marie Louiſe eine Toiletteneinrichtung zu ſchenken beſchloſs, wandte man ſich an ihn, um die Zeichnungen dafür zu liefern und die künſtleriſche Ausſtattung zu leiten; nicht lange darnach ſchmückte er



L'Etude guidant l'essor du Génie.

ebenſo die Wiege für den König von Rom, und die Kaiſerin wählte ihn zu ihrem Lehrer. Die Aufnahme als Mitglied des Inſtituts gelang freilich erſt 1816; aber er ſchien auf den Flügeln ſchönſter Freundſchaft von Erfolg zu Erfolg zu eilen.

Allein das häusliche Glück, das ihn geiſtig friſch und jung erhielt, — er zog ſich nur dann und wann in die Waldeinſamkeit zurück, da er das Landleben überaus liebte, — das traulich harmoniſche Daſein in der Sorbonne nahm ein jähes Ende. Elf Jahre war Conſtance Meyer bei ihm, und beide dachten kaum daran, daſs es jemals anders werden könne; da verfiel die hingebende Freundin in einen Zuſtand nervöſer Gereiztheit, die in ihren Jahren nicht ſelten vorkommt. Ihre Stimmung wechſelte plötzlich und ohne Grund zwiſchen exaltirter Zärtlichkeit, Eiferſucht und düſterer Melancholie. Eine äuſsere Veränderung drohte: die

Sorbonne ſollte von den Künſtlern geräumt und ihrer altehrwürdigen Beſtimmung zurückgegeben werden. Dieſer Befehl ſtellte der Kranken unerwartet das Peinliche ihrer Lage vor die Augen. Sollte ſie Prudhon verlaſſen, ſollte ſie unbekümmert um die Welt auch ſeine Privatwohnung theilen? Sie hatte ihr Vermögen für ſeine Kinder geopfert, und ſah ſich nun auf ihn angewieſen. Unberufenes Geſchwätz einer Gevatterin erregte ihr obendrein Skrupel, die ihr Gewiſſen quälten. Genug, ihre leidenſchaftliche Natur trieb ſie zum Aeuſserſten. Am 26. Mai 1821 gab ſie ſich ſelbſt den Tod.

Prudhons Verzweiflung war unbeſchreiblich. Sein treuer Schüler Boisfremont nahm ihn zu ſich; aber die liebevollſte Sorge war nicht im Stande, ſolch einen Schlag überwinden zu helfen. Ganz allmählich raffte ſich der plötzlich gealterte Mann wieder zur Arbeit auf. Sie war den unvollendeten Gemälden ſeiner Freundin gewidmet. Indeſs, der ſtille Schmerz nagte unausgeſetzt an ſeinem Leben. Am 16. Februar 1823 iſt auch er, in den Armen des Freundes, geſtorben.

Ein zweites Leben, und oft das beſſere des Künſtlers, liegt in ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit; neben Allem, was ihm vom Schickſal widerfahren, läuft es mit dem Schein der Selbſtändigkeit her, und ſteht nicht ſelten im Widerſpruch mit dem Loos, das ihm zu Theil ward.

Wer Prudhons Werke kennen lernt, ohne von ſeinem Geſchick zu wiſſen, wird das Gegentheil von dem erwarten, was wir ſoeben erzählt. Auf dieſem Daſein voll Entbehrung und Entſagung, voll häuslicher Bedrängniſs mit kurzem Glück und flüchtigem Glanz idealer Güter, auf dieſem dürren zerklüfteten Boden voll Dornen und Geſtein baut ſich ein heiter geſtimmtes, liebenswürdiges Schaffen auf voll wonniger Poeſie.

Prudhons Talent hat ſich langſam entwickelt. Erſt mit dreiſsig Jahren gewinnt es die bedeutende Kraft und freie Eigenart, die wir bewundern. Die erſten Verſuche des jungen Malers nach ſeiner Verheirathung in Cluny beanſpruchen für unſern Zweck keine Beachtung, kaum in höherem Grade die Früchte des erſten Aufenthaltes zu Paris. Was er in der letzten römiſchen Zeit Selbſtändiges geſchaffen, iſt untergegangen oder doch verſchollen. Erſt mit der Rückkehr nach Paris beginnt ſeine eigentliche künſtleriſche Laufbahn.

Dann aber tritt er uns auf einmal voll und ganz entgegen in drei Zeichnungen, die, für den Grafen d'Harlai gefertigt, von Copia geſtochen wurden. Die wichtigſte ſchildert «die Rache der Ceres» an dem Buben Jacchos, der ſie in ihrem Schmerz verhöhnt. In der ärmlichen Hütte der Baubo ſitzt die Göttin am Tiſch, im Begriff die Suppe zu eſſen, die das Weib ihr gereicht; ſchon neigt ſie das Haupt und hebt den Löffel zum Munde, da begegnet ihrem Auge die beleidigende Spottgebärde des nackten Jungen, und Zornmuth durchzuckt die gramgebeugte Geſtalt, drohend heftet ſie den durchbohrenden Blick auf den Frechen, der ſich unwillkürlich unter dieſem Banne windet. Während Baubo ſich vorbeugt den Suppentopf vom Tiſch zu nehmen, und ſtaunend das plötzliche Zögern der Fremden bemerkt, erſtarrt das lachende Antlitz des Knaben zum breitmauligen

Frofchgeficht, renken fich feine Glieder bereits in die Formen des Reptils, in das ihn die Göttin verwandelt. Meifterhaft ift die ftockende Bewegung diefer drei Geftalten erfafst, die fich in diefer Haltung nun pyramidal zufammenfchliefsen. Den Höhepunkt bildet der forfchende Kopf der Alten, die einen Hauch des grandiofen Wefens von Michelangelo's Sibyllen erhielt; links taumelt der vorwitzige Schlingel zurück, rechts thront die Olympierin, felbft in diefer gemeinen Umgebung, beim erbettelten Mahl noch majeftätifch, in ihrem wuchtigen Gebahren und dem etwas fchwerfälligen Aehrenkranz doch geadelt durch den Stolz des Schmerzes, der fie ruhelos umtreibt.

Die beiden andern Darftellungen find Gegenftücke: «Amor zur Raifon gebracht» und «Amor fpottet feines Opfers». Dort fehen wir den kleinen Liebesgott mit beiden Armen rückwärts an eine Herme gebunden, die das Haupt Minervens trägt; ungeduldig ftrampelnd, dem Weinen nahe, droht er, während der Kummer noch fein hübfches Gefichtchen verzerrt, der graufamen Schönen mit feinem Zorn. Diefe fitzt ihm nachläffig gegenüber, wirft das Haupt zurück und verlacht den kleinen Feind. Vergebens fchlägt er mit den Flügeln und ftampft er mit dem Fufs auf die Erde. Heute ift er befiegt, freilich nur um morgen zu triumphiren; denn fie felbft, die blühende Maid, ift ihm im Grunde garnicht abhold. Diefe nackten Arme und der halb entfchleierte Bufen, der verrätherifche Chiton mit feinen feinen fchmiegfamen Falten unter dem vollen Mantel, der über die Beine fällt, deren eines ausgeftreckt ift, das andere zurückgezogen; diefe tändelnd graziöfe Haltung des Körpers, der fich rückwärts neigt, während die Arme fich zum Beifallklatfchen erheben, diefes Lächeln vollends fo fchalkhaft fpöttelnd, wie ein muthwilliger Sonnenblick auf den weichen Wangen und fchwellenden Lippen, laffen uns eine natürliche Bundesgenoffin Amors weit eher als eine ftrenge Dienerin Athene's in ihr vermuthen. Aber feine Rache für die Züchtigung thut dennoch weh: auf einen Seffel hingefunken, hülflos und tiefbetrübt, läfst das junge Weib — im nächften Bild — den Kopf auf die halbentblöfste Bruft herabhangen. Matt liegt der Arm über ihren Knieen, als ob die Wehmuth alle Glieder löfte, und eine entblätterte Rofe welkt zu ihren Füfsen. Vor ihr aber fteht, über diefe Thränen lachend, der Liebesgott und ftützt fich mit beiden verfchlungenen Armen auf den Bogen, der das Unheil angerichtet. Rachluftige Freude fprüht aus den fchwarzen Augen, aber um das Kinn, das auf beiden Händen ruht, fpielt bewufste Ironie. Ein Relief an der Brüftung vervollftändigt durch allerlei Scenen aus dem Krieg der Mädchen mit ihren Lieblingen hier wie dort den Sinn der Kompofition.

Alle drei Zeichnungen find aus einem Geift entfprungen, voll Poefie und perfönlicher Empfindung. Die letzteren in ihrer leichten Anmuth, die faft an Koketterie ftreift, zeigen im Verein mit Ceres' Rache die Weite feiner Begabung, die ebenfo glücklich im Ernft, doch im anakreontifchen Lied erft recht fchaffensfroh und felig fcheint. Neben Amors Gefangenfchaft und Sieg wirkt ungemein ergreifend, tief pathetifch wieder jene Scene aus Racine's Andromache, wie Hektors Wittwe in zärtlichem Entzücken den kleinen Aftyanax liebkoft und in dem Sohn die Züge ihres Gatten zu erkennen glaubt. Links eine Magd, rechts die Amme und der Sohn Achills find Zeugen, dienen jedoch nur dazu,

die Kraft des Ausdrucks in der unglücklichen Mutter felbft zu erhöhen. Bei aller Einfachheit, mit wenig Mitteln verfteht es Prudhon, den Befchauer in die Stimmung zu verfetzen, die er beabfichtigt.

Diefe Gabe bewährt er auch in feiner Darftellung: Jofeph und das Weib Potiphars. Wir befitzen noch drei Blätter, die diefen Auftritt fchildern. Eine Skizze bei Mr. Camille Marcille giebt die Geftalten bis an die Füfse: das Weib halbnackt, ein blaues Tuch über dem Kopf, fitzt auf dem grün drapirten Bett und umfchlingt mit ihren Armen den widerftrebenden Jüngling. Eine Zeichnung bei Mr. Mahérault ift eine genaue, für den Stich berechnete Ausführung diefer Kompofition. Nur bis an die Knie dagegen zeigt die Figuren das wundervolle Blatt bei Mr. Eudoxe Marcille, das mit Feder, Kreide und Wifcher überaus energifch und wirkfam behandelt ift (Braun 13). Während in der erften Fafsung (Braun 12) die Sinnlichkeit, das brünftige Verlangen des üppigen Weibes ftärker betont und die fchmerzvolle Verletztheit feines moralifchen Gefühls in Bewegung und Ausdruck treffend gegeben wurde, ift die zweite, im Ausdruck minder ftarke, doch die glücklichere zu nennen. Das Weib ift nicht fo nackt; die zarte Hülle, die nur den Arm, die Schulter und einen Theil des wallenden Bufens freiläfst, fteigert den Reiz der vollen weichen Linie die Rücken und Schenkel umfchreibt; die Bewegung der jugendlichen Frau erfcheint wie der Ausbruch naiver, herzlicher Verliebtheit, ihr Blick hängt mit innigem Schmerz an dem fchönen Knaben. Die Geftalten find näher an einander gedrängt. Jofeph braucht feinen Arm, fich loszumachen, und erhebt die andere Hand, das Antlitz abwendend, in fo überzeugender Wahrheit und edler Scham, dafs hier kein Reft des fonft fo gewöhnlichen pikanten Beigefchmackes übrig bleibt. Leidenfchaftliches Begehren und erröthende Abwehr des jungen Mannes gegen das blühende Weib treffen mit fo natürlicher Gewalt auf einander, der Widerfpruch ift fo tief innerlich gefafst, dafs wir für keinen der Beiden Partei zu nehmen genöthigt, jedes Mal gleich ergriffen werden. Leider ift Prudhon mit der Ausführung des Einzelnen nicht ganz zu Rande gekommen, wenigftens verrathen zahlreiche Befferungen noch das Suchen; der Arm Jofephs ift zu breit und muskulös, die Hand etwas geziert, die Gewänder hier und da willkürlich zurechtgelegt. Aber die Gebärden find fo treffend, der Ausdruck fo mächtig und klar, das Ganze fo erfüllt mit poetifcher Kraft, dafs man diefe Zeichnung zu feinen vollkommenften Leiftungen rechnen mufs.

Als die Begeifterung für die Revolution ihren Höhepunkt erreichte, hat auch Prudhon ihr fein Schaffen geweiht. Ihn zum ausfchliefslichen Vertreter revolutionärer Kunft zu ftempeln, wie ihre eifrigften Verfechter gewünfcht, ift unwahr; wohl aber mufs eine ganze Reihe feiner Werke zu den fchwungvollften Verkörperungen der philofophifchen und allegorifchen Vorftellungen jener Zeit gerechnet werden. Eine grofse Zeichnung zur Verherrlichung der Konftitution von 1793 ift durch Copia's Stich befonders bekannt geworden. In der Mitte führt Minerva zwei Frauengeftalten zu einander; es find Gefetz und Freiheit, die fich die Hände reichen. In Begleitung der Letzteren erfcheint die Natur, ein mächtiges Weib mit ihren Kindern verfchiedener Race, während von drüben her ein Kind mit einem Eichenzweig in der Hand und einem Löwen zur Seite herantritt. Diefe Hauptfcene füllt ein breites Halbrund, wie ein überirdifches Gefchehen



Tänzerin.

am Giebelfeld des Tempels; offenbar jedoch gehörten hierzu zwei unterhalb anzubringende Seitenftücke, deren Auffaffung merkwürdig mit diefer glückfeligen Vifion kontraftirt. Hier fitzt die Gleichheit als Mutter zwifchen drei Kindern, denen fie eine Orange theilt; gegenüber die Gerechtigkeit, mit dem Schwert in der Hand ein junges Mädchen fchützend, das fich ängftlich in ihren Schoofs geflüchtet, da ein wüthender Verfolger es mit dem Dolch bedroht. Diefe Scene ift befonders draftifch, faft derb gewaltfam, faft zu heftig für ein Relief am Sockel des Pfeilers, wofür es gedacht war. Zu klein und zart, wie die Jungfrau hier, erfcheint auf einer andern Zeichnung der Genius der Freiheit, ein geflügelter Jüngling in affektirter Pofe neben der Herme einer behelmten Minerva, der Weisheit (Braun 47), der er die rechte Hand auf die Schulter legt; ganz ähnlich in der Allegorie der Freundfchaft (Braun 32). Urwüchfiger und naturkräftig wollen zwei Kompofitionen fein, welche die «Tyrannei und die Freiheit» bedeuten. Dort fitzt der fürchterliche Tyrann auf feinem Thron, eine Frau neben ihm hält ein Schwert, und zwei Wölfe heulen zur Rechten, während das unterdrückte Volk, die Arme auf den Rücken gebunden, die Vernunft anruft, welche Revolution und Fortfchritt herbeiführt. Minder komplizirt ift die Allegorie der Freiheit: «Elle a renversée l'hydre de la tyrannie et brisé le joug du despotisme.» Ein athletifches Weib, mit Lorbeer gekrönt, eine Axt in der Rechten, fetzt den Fufs auf das vielköpfige Ungeheuer. Grofsartigkeit der Auffaffung ift diefen Darftellungen Prudhons nicht abzufprechen, weit erfreulicher bleiben jedoch die kleinen unfcheinbaren und langvergeffenen Arbeiten diefer Zeit.

Jahre hindurch arbeitete fein Stift mit gleicher Liebe wie bei den wichtigften Aufgaben an winzigen allegorifchen Vignetten für den täglichen Gebrauch auf den Aktenftücken der Regierung, den Briefbogen der Präfekturen u. f. w., Einzelfiguren und Gruppen von der Höhe eines Daumens, die unfere volle Aufmerkfamkeit verdienen, weil er ihnen feinen Stil aufgeprägt, ihnen faft immer Gröfse und lebendige Bewegung verliehen, darin den Leidenfchaften wie den Einbildungen jener Tage glücklichen Ausdruck gegeben hat. Dazu kommt, dafs er gerade hier in zwei ausgezeichneten Stechern, Copia und feinem Schüler Roger, der diefen noch übertraf, die beften Dolmetfcher fand, die er fich wünfchen konnte.

Zu den wichtigften Kompofitionen der ganzen Reihe, die Edmond de Goncourt neuerdings forgfältig zufammengeftellt hat, gehört die Zeichnung für das Directoire exécutif. Die Republik mit der phrygifchen Mütze auf dem Haupte hält fitzend in der Rechten ein Ruder, eine Krone in der Linken, die fich auf einen Sockel ftützt, mit der Infchrift: «République française. Conftitution de l'an III» und zu den Seiten einer Bleiwaage «Liberté-Égalité.» Rechts fteht ein Hahn auf dem Blitz zwifchen Lorbeer und Eichenlaub; links ein Bündel Waffen, über dem eine geflügelte Victoria mit Banner und Krone in den Händen. «Préfecture de la Seine» fteht am Fufs einer Gruppe, wo eine fchlanke Frauengeftalt, mit übergefchlagenem Bein an einen Säulenftumpf gelehnt, die Statuette der Republik umfafst, während ihr bekränztes Haupt rechtshin in einen Spiegel fchaut, den fie im linken Arm hält. Eine Schlange als Symbol der Klugheit hat fich um diesen Arm gerollt und guckt neben ihren Fingern heraus; an die Stärke mahnt der Löwe, der in ganzer Breite hinter ihr lagert. — Sitzend erfcheint die «Seine-

Inférieure» neben einer Urne, die fie mit beiden Händen fafst; reichlich ftrömt das Waffer heraus, das ein angelehntes Ruder und den nackten Fufs der Nymphe befpült, weiterhin ein ftolzes Schiff von dannen trägt. Voll Anmuth entfalten fich die fchönen Formen des fchräg gelagerten Leibes, über den ein leichter Mantel vom rechten Arm herabfällt; der ganze Oberkörper ift entblöfst; das Haupt mit Algen gefchmückt, neigt im Profil nach rechts, träumerifch, als fchweiften die Gedanken hinaus mit dem Winde, der fie umfpielt. — Mit Recht gelten diefe und andre Blätter als Kleinode unter den Liebhabern und Sammlern; nirgends erfcheinen die Ideale der Revolution fo liebenswürdig wie hier, wo ihre Strenge fich in Anmuth kleidet, ihr rauher Ernft fogar noch fchöne Form gewinnt.

Diefem Poeten glauben wir gern; denn ihm ift Alles möglich. Ihm wird eine Balleinladung beftellt, und er liefert einen Hymnus auf Mufik und Tanz von hinreifsendem Zauber. Zu den Seiten eines lorbeerbekrönten Apollokopfes zwei junge Frauen: die eine, reich drapirt, fpielt die Leyer, die andre. leicht gefchürzt, fchwebt auf der Spitze ihres Füfschens daher, beugt fich rückwärts, wirft lachend den Kopf in den Nacken und fchlägt mit beiden Händen die Cymbeln, in jubelndem Entzücken. — Die Wittwe eines Bijouteriehändlers im Palais-Royal verlangt eine Adrefskarte; Prudhon zeichnet auf dem Marmorpoftament mit der Infchrift einen Schmuckkaften mit allerlei Gefchmeide, links beugt fich Amor herüber und reicht mit verführerifchem Lächeln ein blitzendes Gehänge herab, während unten ein lockendes Weib, unbedeckt bis an den Schoofs, in fchräger Haltung fitzend, mit beiden Händen einen Ohrring befeftigt. — Selbft für Bonbonnieren eines Konditors fpendet er hier eine Venus, halbnackt, knieend, wie fie beide Arme auf die Amors legt, der herzudrängt, fie zu liebkofen; dort bequemt fich in den engen Rahmen gar Leda mit dem Schwan.

Verfchwenderifch ftreut er, gleich gut wohin, poetifche Erfindung und Grazie aus, die Andere oft bei den höchften Aufgaben vergebens fuchen. Auf diefen Schwarm verirrter Schmetterlinge folgt abermals eine Reihe kleiner Gebilde, die hier und da vergraben find, vergraben, obgleich fie zu den Didotfchen Éditions du Louvre und andern Prachtausgaben gehören, die fchon als gefchmackvollfte Erzeugniffe der franzöfifchen Typographie Beachtung verdienen. Zu halb vergeffenen Klaffikern, ja zu ganz unwürdigen Produkten fchuf Prudhon Zeichnungen, die mit wenigen Ausnahmen zu dem Beften rechnen, was ihm gelungen ift. Sie geben die nothwendige Vorbereitung zu den grofsen Werken, mit denen er hernach auf ein Mal hervortritt. Wohl noch in Paris vor feiner Abreife nach Rigny, find die drei Zeichnungen zu Amyots Daphnis und Chloe begonnen, die 1796 ausgeftellt, von Roger geftochen 1800 herausgegeben wurden. Die erfte ift nur eine Titelvignette und ftellt genau im Anfchlufs an den Text die Scene dar, wie der Hirt im Gebüfche die Ziege und ihren kleinen Säugling Daphnis findet. «Das Bad» aber ift eine der glücklichften Schöpfungen des Künftlers. Mitten im Waldesdunkel am ftillen Teich fitzt Daphnis neben einem rohen Sockel, der eine Gruppe der Grazien trägt; ein wenig zurückgelehnt, mit über einander gefchlagenen Beinen, den Elnbogen auf das Knie geftützt, fchaut er eifrig dem jungen Mädchen zu, das furchtfam und zitternd den Fufs ins Waffer taucht,

deffen Frifche fie erfchreckt. Lächelnd und ftolz auf ihre Schönheit, die der dunkle Spiegel zeigt, ftützt fie fich vornüber geneigt mit beiden Händen auf Schulter und Arm des Freundes. Ihr linkes Bein ift leicht gebeugt, das andre geftreckt, und diefe Bewegung grade läfst ihre fchöne Hüfte recht hervortreten und entfaltet die Reize ihres anmuthigen Leibes. Es ift ganz Prudhon, aber die wonnigliche Erfcheinung der Jungfrau geht doch etwas über den kindlich reinen Charakter hinaus, den die Dichtung vorfchreibt.

Ein Anflug affektirter Grazie beeinträchtigt die reizende Scene mit der Grille. Auf dem welligen Boden der Waldweide, wo fich die Herden zufammenfinden, zwifchen hohen Stämmen, deren unterfte Zweige fie befchatten, lehnt Daphnis ftehend und beugt fich zur Freundin, die ihm Hülfe heifchend naht. Seine linke Hand ruht auf dem nackten Rücken der Aengftlichen, mit der Rechten greift er lachend nach dem Thierchen, das fich zu ihrem Bufen verirrte. Chloe lagert fchräg mit aufgeftütztem Knie und linkem Arm, während fie mit der Rechten die Bruft entblöfst. Zwifchen beiden kauert ein Hund. Die Anordnung, befonders der Beine, ift gezwungen, die Draperie des Mädchens und der Ausdruck des Knaben nicht glücklich. Faft möchte man eine Skizze vorziehen, die der Maler felbft verworfen hat. Sie ift naiver, frifcher als der Stich, und frei von Ziererei. Hier fitzt Chloe bei einem Baum auf der Erdfchwelle, auf die fie fich mit der rechten Hand ftützt, lehnt fich etwas zurück, indem fie das eine Bein untergefchlagen hat und das andre ausftreckt, und fucht mit der Linken die Grille. Daphnis aber fteht neben ihr, fetzt ein Knie auf den Hügel und fchaut unter Lachen in ihren Bufen, im Begriff die verwegene Sängerin zu erhafchen. (Br. 84.)

Darnach fiel die Wahl der Didots zunächft auf die fchlüpfrigen und manierirten Gedichte des P.-J. Bernard, genannt Gentil-Bernard. Zu den fchlechten Verfen diefes Lieblingsdichters der Pompadour, die 1797 in einem Quartbande herauskamen, oder vielmehr zu einem Verfe feines L'Art d'aimer:

«choifir l'objet, l'enflammer, en jouir»,

hat Prudhon drei Kompofitionen gezeichnet, die ebenfalls im Salon 1796 ausgeftellt waren.

Die erfte ift ein völlig mifslungenes Gemifch von Allegorie und hausbackenem Verftande. Eine halbnackte Frau bietet einem fitzenden jungen Mann eine Kollektion von Herzen dar, die fie im Gewande hält; Amor ladet ihn ein zur Wahl: er blickt auf diefes abfchreckende Gericht und zögert, während im Vordergrund ein Taubenpaar fich fchnäbelt.

Dagegen ift das «Enflammer» defto beffer ausgefallen. Im Vordergrunde unter frifchem Grün fitzt ein Jüngling und hält mit feinen beiden Händen die eines vor ihm ftehenden Mädchens feft, indefs ein Amor zur Seite feine Fackel an der Flamme des andern entzündet. (Br. 91.) Schamhaft neigt fie das Haupt unter den glühenden Blicken des Liebenden und wird fo doppelt begehrenswerth; aber wie könnte fie widerftehen, da er fo fchön ift von Geftalt! Sein Verlangen weckt auch in ihr die erfte Liebe, die fich felbft nicht kennt; ahnungsvoll, zagend und doch übermächtig fteigt fie auf, wie der junge Tag.

Die Vollendung giebt das dritte Blatt. Die füfsen Worte des Geliebten haben das Mägdlein gewonnen. Auf dem Rand des Lagers fitzt fie, von feinem

Arm umſchlungen und läſst ſich's gefallen, daſs ſeine Hand ihr Kinn erfaſst und ſein Mund einen heiſsen Kuſs auf ihre Wange drückt. Wohl ſchlieſst ſie die Augen und faſst ſeinen Arm, als wollte ſie ihm wehren; aber die andre Hand ſinkt läſſig in ſeinen Schooſs. Matt ſchimmert die Flamme vom Kandelaber herab, die Liebesgötter lugen kichernd zwiſchen Kiſſen und Vorhang. So malt uns Prudhon Bernards «En Jouir.» (vgl. Br. 92.) Mit zarter Rückſicht präludirt er, deutet an, wie die Unſchuld erröthend und ſcheu, beglückt und doch zagend der Hingebung weicht, bietet uns ein eigenes wundervolles Gedicht, viel zu gut als Illuſtration des unerträglichen Poeten, den er dichten lehrt wie Anakreon.

Grade ihn aber hat Prudhon noch durch eine andre Darſtellung von groſsartig tiefer Empfindung verherrlicht: Phroſine und Melidor, eine Scene aus Bernards Roman in Verſen, die er im Salon 1798 in Zeichnung und Stich ausſtellte. Es iſt eine Umkehrung von Hero und Leander. Durch die ſündhafte Eiferſucht eines Bruders von dem Geliebten getrennt, ſchwimmt Phroſine bei Nacht über den Meeresarm, wo er drüben als Einſiedel hauſt. Er iſt vom ſteilen Fels hinuntergeſtiegen und hat ein Feuer angezündet, ihr zu leuchten; aber der Mond bricht halb aus den Wolken und blickt über das düſtere Ufer, die ſchimmernde Meerfluth und auf das einſame Menſchenpaar im Waſſer. Inbrünſtig hält der Jüngling im dunklen Mönchsgewand den nackten Leib der Ohnmächtigen umſchlungen, deren Haupt und Glieder erſchöpft herabhangen. Vom doppelten Licht des Feuers und des Mondes umfloſſen, hebt ſich die weiſse Geſtalt von edlem Wuchs und mächtigen Formen leuchtend aus den Schatten der Nacht. Der Kuſs des Einſiedlers faſst die ganze ſtumm verhaltene Leidenſchaft zuſammen, die in dieſem Bilde wohnt. — Prudhon ſelbſt wollte ſeine Zeichnung in Kupfer ſtechen; er hat die Platte begonnen und ihr die Wärme mitgetheilt, die ihn bei ſeiner Schöpfung beſeelte. Die Vollendung freilich wurde dann Roger anvertraut.

Nicht minder vergeſſen als dieſe Reimerei des Maitreſſendichters iſt der Roman La Tribu indienne oder Eduard und Stellina von Lucien Bonaparte (Paris, Honert, an VII. 2 vol. in-12.), den Prudhon mit fünf kleinen Illuſtrationen geſchmückt hat. Dieſe zierlichen Bildchen ſtehen alle hinter dem Titelblatt zurück, das eine Allegorie auf die Moral der ganzen Geſchichte enthält. Zur Seite auf einem Grabmal liegt die kauernde Geſtalt eines Greiſes, aus deſſen Händen reichliche Goldſtücke herabrollen. Gierig greift darnach ein junger Mann, der mit einem Gefäſs heraneilt, gleichgültig, ob er dabei ein junges Weib zu Boden tritt, das jammernd ein Kind an der Bruſt hält. Die wüſte rückſichtsloſe Leidenſchaft der Habſucht iſt treffend charakteriſirt, die haſtige Bewegung des Mannes wirkſam, die Zeichnung und Formgebung ſogar groſsartig zu nennen.

Die prachtvolle Ausgabe des Racine, die 1801—1805 in drei Foliobänden bei Pierre Didot erſchien, enthält neben den Darſtellungen von Girodet, Gérard und Chaudet ein Titelkupfer von Prudhon, das wie vom Geiſt der goldenen Zeit des Dichters ſelber eingegeben ſcheint. Die Unſterblichkeit thront auf der einen Seite und ſetzt einen Kranz auf das Haupt des Poeten, der ſich neigend herzutritt, geführt vom Genius und der tragiſchen Muſe. Hinter ihnen ſchauen die Büſten der alten Klaſſiker herab. Wir beſitzen die Zeichnung (Braun 85) und einen etwas abweichenden Entwurf, wo die Göttin dem Ankommenden die Hand

reicht und der Genius, mehr vom Rücken gefehen, feine fchöne Geftalt in volleren Linien entfaltet (Br. 86.).

Prudhon's Eigenart, feine Liebespoefie in ihrem vollen Zauber finden wir wieder, da er noch einmal zum Hirtenidyll zurückkehrt. Zu einer italienifchen Ueberfetzung von Daphnis und Chloe, die Renouard 1800 herausgab, lieferte Prudhon eine Wiederholung des «Bades», die faft noch fchöner ausfiel als die frühere Faffung. Unter hochftämmigen Bäumen fteht Daphnis bis an die Knie im Waffer und fafst in feiner Ungeduld mit beiden Händen das lange Hemd der Freundin, die ihm zögernd folgt. Die lebendige Bewegung, hier verlangend, dort widerftrebend, voll Unfchuld und doch erwartungsvoll erregt, die jugendliche Schönheit beider Geftalten mit dem glücklichen Lächeln kindlicher Freude vereinigen in diefer Erfindung alle Vorzüge.

Eine Vignette zu «Gli Amori di Abrocome e d'Anzia» des Xenophon von Ephefus, die derfelbe Verleger im nämlichen Jahr veröffentlichte, fchildert, wie Anzia in die Hände der Briganten gefallen, dem Gotte Mars geopfert werden foll. Schon ift fie bei der Statue an einen Baum gebunden und die Barbaren im Begriff, auf ihren lichten Leib zu zielen, als ein Retter herbeikommt und fie mit feinen Leuten befreit. (Braun 665.)

In den Kreis der Bacchanten und Silene treten wir mit der Zeichnung zu Taffo's Aminta, (Braun 664) wo Sylvia nackt und gefeffelt von einem Satyr überfallen, durch ein herzueilendes Weib und ihren Liebhaber Amyntas gerettet wird. Auch diefe Favola bofcherina erfchien bei Renouard 1800, während im Salon 1798 fchon eine Weinlefe erwähnt wird, die fich hier anreihen mag. «Les Vendanges» heifst eine friesartige Darftellung (Braun 63.), die das Feft der Trauben in heiterer Frifche entwirft. Zur Linken find Frauen befchäftigt die Früchte zu fchneiden, Kinder tummeln fich fpielend dazwifchen oder nafchen im Verfteck von den Beeren; rechts bringt ein Mädchen den vollen Korb zum Winzer, der den Efel bepackt, und mit der hübfchen Genoffin fchäkert. Luftige Buben beginnen gar den bacchifchen Zug; die Laune des neuen Weines ift überall.

Erft im letzten Jahre des alten Jahrhunderts wagt Prudhon den Wettftreit in der monumentalen Kunft. Die Zeichnung, die ihm bei feiner Rückkehr aus der Franche-Comté ein Atelier im Louvre eingetragen, erfcheint nun ausgeführt als Rundbild von 3,66 Meter Durchmeffer: «die Weisheit und die Wahrheit fteigen auf die Erde herab und die Finfternifs entweicht bei ihrem Nahen.» Noch 1801 in der Galerie lebender Meifter zu Verfailles, kam es dann nach St. Cloud und fchmückte die Decke der Salle des gardes. Beim Brande am Hochzeitstage Napoleons leicht befchädigt, wurde es fpäter nach Paris gebracht und in den Magazinen des Louvre vergeffen. Wir find alfo auf den Bericht früherer Augenzeugen befchränkt. Minerva im Helm und Bruftpanzer, mit weiter gelber Draperie über der lila Tunika, führt an der linken Hand ein junges Mädchen, das, ganz nackt, die Wahrheit vorftellt, und zeigt ihr mit der Rechten die Erde. Bruun Neergaard fand nur Minerva etwas maffiv und durch den Mantel befchwert, fonft lobt er wie Voiart die Poefie des Gedankens und der Kompofition, die Anmuth

der Formen, den Reiz der Farbe, endlich die breite und markige Ausführung, die der herrſchenden Schule unbekannt war. Clément jedoch, der das Bild neuerdings geſehn, vermiſst den groſsen Stil im Ganzen, und den Charakter im Kopf der Wahrheit, deren anmuthige Geſtalt und hübſche Färbung nicht für dieſe Mängel entſchädigt.

Seiner Zeit indeſſen hatte das Bild Erfolg und veranlaſste neue Beſtellungen. Ein Privatmann, Namens Lanois, der in der rue Cerutti, jetzt Laffitte, Nr. 17, das ſchöne Hôtel St. Julien bewohnte, das heute im Beſitz der Rothſchilds iſt, beauftragte den Maler, ihm einen Salon zu ſchmücken. So wurde ihm Gelegenheit zu einem dekorativen Ganzen, das acht allegoriſche Darſtellungen mit mehreren Nebenfiguren und Füllſtücken umfaſst. Vier groſse Gemälde mit Frauengeſtalten, die den Reichthum und die Kunſt, Genuſs und Philoſophie bedeuten, nahmen die Mitte der Wandfelder ein, über und unter ihnen erklärten kleine Scenen den Sinn der Hauptperſonen. Ueber den Thüren waren vier Breitbilder grau in grau angebracht: Morgen, Mittag, Abend und Nacht. Einzelgeſchöpfe, Masken und Ornamente in Bronzefarben vermittelten hinüber und herüber.

Der Reichthum iſt ein junges Weib in eleganter grüner Draperie; auf ein Tiſchchen geſtützt, hält ſie in der Linken einen Schmuckkaſten mit Geſchmeide aller Art feſt an ſich gedrückt, wie Pandora, in der Rechten ein goldenes Horn, das ſie den Künſten darzubieten ſcheint, denen ſie das Antlitz zukehrt. Ueber ihr ſchwebt ein kleiner Genius mit einer koſtbaren Kette in den Händen; unten am Sockel ſitzt ein zweiter als Schatzmeiſter zwiſchen Füllhörnern voll Kleinodien, mit dem Scepter in der einen Hand, in der anderen ein Halsband, den Genuſs zu feſſeln.

Euterpe vertritt die Künſte; eine graziöſe Geſtalt im Profil; mit dem edlen lorbeerbekränzten Haupt dem Beſchauer zugewendet, ſcheint ſie die Leyer ſchlagend, vorüber zu ſchreiten. Der Genius der Malerei über ihr zeigt dem kleinen König der Schätze mit ſpöttiſchem Lächeln ein Bildchen, während unten der Poet eine Ode ſchreibt, umgeben von lauter Attributen.

Venus natürlich bedeutet Vergnügen und Genuſs. Halb nackt, geflügelt, — die flüchtige — mit blühenden Myrten gekrönt, bietet ſie dem Reichthum einen kleinen Satyr mit Schmetterlingsflügeln als Symbol der Sinnenluſt. Ihr junger geſchmeidiger Leib, halb über das Kind geneigt, bildet mit ihm eine reizende Gruppe. Zu Häupten hält ein Amor den Gürtel ſeiner Mutter, unten beugt ein anderer das Knie, im Begriff vom geſpannten Bogen den Pfeil zu entſenden.

Ernſt und ſtreng erſcheint die Göttin der Lebensweisheit, in dunklem einfachem Gewand. Von vorn geſehen ſteht ſie mit gekreuzten Armen und drückt in der Rechten eine Statuette Minervens ans Herz, in der Linken hält ſie einen Zügel. Unten am Sockel lehnt ein Götterknabe an der hölzernen Statue der Kybele, oben ſchwebt der Genius der Vernunft mit der Fackel.

Leider iſt der Genuſs der Einheit an Ort und Stelle nicht mehr möglich. Die Hauptſtücke, die in Lebensgröſse auf Holz gemalt ſind, wurden herausgenommen und nach Schlechsdorf entführt, die Ueberreſte im Hôtel St. Julien durch Repoſitorien verdeckt, ſeitdem der einſtige Salon unter den Rothſchilds

Geſchäftslokal geworden. Der Verluſt eines ſolchen Werkes von einem Meiſter wie Prudhon bleibt immer beklagenswerth: wenn er freilich um genaue Modellſtudien und ſtrengſte Korrektheit der Zeichnung hier nicht ängſtlich geſorgt hatte, liefs er doch deſto lebendiger und friſcher die Fülle ſeiner Phantaſie und die Macht ſeiner poetiſchen Empfindung walten. Die erhaltenen Kartons im Louvre und zahlreiche Skizzen, die uns jetzt die Photographie zugänglich gemacht, geben noch einen Begriff von der zauberhaften Schönheit des Ganzen. (Braun 395 und 60. 58 u. 56. — 901.)

Ganz untergegangen ſind die Malereien in einem andern Salon desſelben Hauſes, deren Erfindung ebenfalls von Prudhon herrührte. Es ſind vier friesartige, über die ganze Wandbreite ausgedehnte Darſtellungen der Jahreszeiten, deren auf uns gekommene Entwürfe ſchon 1799 im Salon waren, — maleriſche Reliefs voll köſtlicher Poeſie und lieblichen Scenen. Frühlings Einzug mit Liebesſehnen und übermächtigem Triebe, der Sommer mit der heiſsen Arbeit im wogenden Kornfeld, der Herbſt wieder ein Triumph bacchantiſcher Luſt und ſprudelnder Laune, und der Winter hinterdrein, wo Alles verſtummt, nur am Herdfeuer noch häusliche Gemüthlichkeit winkt. Die Ausführung, die einem mittelmäſsigen Dekorationsmaler Dubois überlaſſen war, ſoll ſehr unzureichend geweſen ſein; die Zeichnungen des Meiſters (Braun 650—653), gewähren dem Beſchauer viel Freude. Wir ſchlieſsen eine einfachere Löſung derſelben Aufgabe daran: die Jahreszeiten als vier ſchwebende Frauengeſtalten, die offenbar die Wände eines Zimmers ſchmücken ſollten. Unter den Entwürfen (Br, 55. 56. 57) iſt wenigſtens der Frühling eingerahmt, oben wie unten mit kleineren Feldern begrenzt, und Boilly's Lithographien ſtellen ſie in dieſem Sinne zuſammen.

Nach den Geſetzen des Reliefs behandelt, wie jene Frieſe und die Weinleſe droben, iſt endlich eine Kompoſition, die 1801 unter dem Titel »La Paix« ausgeſtellt war. Sie führt uns aus dem Reich der Phantaſie in die Bewegung der Zeit zurück, in der wir ſtehen, wenigſtens durch die Hauptperſon. Es iſt der junge General Bonaparte, deſſen Name damals auf allen Lippen war. Er, hofften alle Herzen, bringe den langerſehnten Frieden heim. Dieſe Hoffnung bei ſeinem Einzug verkörpert Prudhons wundervolle Zeichnung (Braun 643) beim Herzog von Aumale. In reichgeſtickter Uniform, entblöſsten Hauptes, ſteht der Held des Krieges auf antikem Triumphwagen, aber neben ihm die Göttin des Friedens, die Blumen und Früchte trägt, und die Siegesgöttin mit dem Oelzweig in der Hand. Zwiſchen den gezähmten Roſſen ſchreiten die Muſen, eine mit der Leyer voran; geflügelte Kinder im Reigentanz umſpielen ſie, und Tänzerinnen eröffnen ſeinen Zug, während hinten die Künſte und Wiſſenſchaften, eine Schaar anmuthiger ſtattlicher Frauen, ihm folgen.

Noch iſt der Konſul der Republik gemeint, aber ſchon auf dem Wege zum Imperator Auguſtus. Und auch Prudhons Muſe iſt in ſeinem Gefolge! So bedeutet dieſe Darſtellung den Abſchluſs ſeiner republikaniſchen Zeit. Aber auch die Jahre mühſamen Ringens ſind für ihn vorüber. Man merkt es, nur noch die Pferde ſind miſsglückt, ängſtlich und konventionell, ſonſt athmet Alles künſtleriſche Freiheit, Sicherheit, Selbſtvertrauen; nur wenig fehlt noch zu monumentaler Gröſse Eine ſchnelle, ſichtliche Metamorphoſe, — und er iſt auf der Höhe ſeines Schaffens.

Dieſer Uebergang kündigt ſich unverkennbar in zwei Deckengemälden an, die er, im Auftrage der Verwaltung, für Säle des Louvre ausgeführt hat. Das



Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen.

eine iſt das Rundbild im Saal des Laokoon vom Jahr 1801, zwei nackte Kindergeſtalten, die in leichtem Fluge gen Himmel ſchweben. Der Knabe breitet die Arme aus und blickt begeiſtert empor, ſeine Begleiterin vorn mit einem Stift in der Hand, hängt ſich an ſeinen Arm und ſchaut mit innigem Verlangen

demfelben Ziel entgegen. Es ift der Genius und das Studium im vereinten Auffchwung. Voll Leben und Wahrheit find diefe kindlichen Leiber mit zarteftem Gefühl für die Weichheit der Formen modellirt; die Harmonie der Linien unterftützt die Wirkung diefer glücklichen Kompofition, die in ihrer Einfachheit um fo reiner die Seele offenbart, die ihr Prudhon eingehaucht. (vgl. S 13.)

Kühner, komplizirter, aber auch nicht fo ganz gelungen ift die 1803 vollendete Darftellung Diana's vor Jupiter im Olymp. Indefs, wie ganz anders als das beftehende Herkommen vorfchrieb, ift hier fchon der Gegenftand aufgefafst! Bittend naht fich die jungfräuliche Tochter dem Götterkönig, der zur Linken thronend in ftarker Untenficht kaum im Profil gefehen wird. In kurzer Tunika, den Köcher über der Schulter, ift fie leicht wie eine Schwalbe herzugeeilt und berührt vertraulich mit der einen Hand die Knie des Alten, begleitet mit der andern den Herzenswunfch, den fie ausfpricht, zärtlich und zuverfichtlich, wie ein Kind, das an die Erfüllung feiner Bitten gewöhnt ift. Und Jupiter erfcheint als ehrwürdiger Mann mit grauem Haar, der fie väterlich empfängt. Nur im fchimmernden Goldlicht drüben wird die Schaar der andern Olympier fichtbar, Iris, Vefta und Athene zur Rechten, bleichere Schattengeftalten gegen die Vordergruppe, die fich kräftig abhebt. Diefer zwiefache Charakter ftört die einheitliche Wirkung: vor dem goldenenen Duft und Staub des Grundes die fcharfgeformten Hauptperfonen, ein leibhaftiger Adler und frifche lebendige Amoretten. Dazu kommt, dafs ihre Zeichnung nicht fehlerfrei, Jupiters Arm zu lang, die Formen der Göttin nicht recht ausgefüllt find. Dagegen ift der Ausdruck des rührend eindringlichen Flehens, die edle Bildung und Leichtigkeit meifterhaft, der leuchtende Licht- und Farbeneffekt gerade bei einem Deckenbilde höchft lobenswerth.

Noch fchwankt das Gelingen; hier liegt der Vorzug im Malerifchen, dort in der Zeichnung; aber die Hauptfache, die Kraft des fchöpferifchen Gedankens, die Seele des eigenartigen Gebildes, fpricht fich aus, klar und leicht überall. Zur höchften Meifterfchaft dringt er dann bei einer dritten Arbeit hindurch, mit der er nach mancherlei Umgeftaltung erft 1808 hervortrat.

«Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen», ift das Thema, das ihn feit 1804 befchäftigt, und wir können an der Hand feiner eigenen Briefe und Zeichnungen den Prozefs des Werdens gleichfam beobachten. Während eines Diners bei feinem Gönner Frochot kam ihm der erfte Gedanke. Man fprach über ein Gemälde für den Sitzungsfaal des Palais de Justice, das die Stadt beftellen wollte. Frochot citirte die Verfe von Horaz:

Raro antecedentem scelestum
Deseruit poena

Prudhon erhebt fich von der Tafel, eilt in Frochots Kabinet, nimmt eine Feder und wirft mit grofsen Zügen eine Skizze aufs Papier, die alle begeiftert. Dann folgt eine Zeit der Reflexion: er liebkoft die fruchtbare Idee, überlegt ihre Wirkung und geht mit feiner ganzen Erfahrung zu Rath. Am 10. floréal 1804 fchreibt er an den Präfekten einen Brief, in dem er fchildert, was ihm vorfchwebt. «Nemefis zieht das Verbrechen und die Ruchlofigkeit vor das Tribunal der Gerechtigkeit. Die Gerechtigkeit mit dem Schwert, umgeben von der Stärke, der Klugheit und Mäfsigung, fpricht das Todesurtheil. Das blutende Opfer des

Verbrechens, den Dolch in der Bruft, liegt regungslos auf den Stufen, vor den Augen des Mörders: er fchaudert zurück.» Zwei Zeichnungen find uns erhalten, die diefer Befchreibung entfprechen, die eine ift im Louvre (Br. 906) die andre im Befitz von Mr. Cam. Marcille. (Br. 40.) Die rechte Seite ftimmt mit geringer Abweichung auf beiden Blättern überein: auf erhöhtem Sitze thront die Göttin, das Schwert aufrecht in der einen Hand, in der andern die Wagfchale, die auf dem Schoofse ruht; ganz rechts auf befonderem Poftament fteht auf einem Säulenftumpf die Stärke, gegenüber am Thron Klugheit und Mäfsigung; zu ihren Füfsen liegt das Opfer, ein junges Weib, das in die Kniee gefunken, mit dem Oberkörper fchräg gegen die Stufen lehnt, und unter dem ftarren Arm die Leiche eines Kindes. Auf der linken Seite dagegen bemerken wir zwifchen den beiden Zeichnungen wichtige Unterfchiede. Auf dem Louvreblatt ftürmt der rächende Engel heftigen Schrittes heran, und reifst die beiden Schuldigen, vorn den Mann, hinten das Weib, mit fich fort vor das Tribunal. Der Verbrecher beugt die Knie widerftrebend und fchaudert zurück mit furchtbarem Entfetzen. In dem Entwurfe der Sammlung Marcille bringt Nemefis nur einen Thäter herbei, fteht ruhiger von vorn gefehen, nur den Kopf im Profil der Göttin zugewandt, und zeigt ihr mit ftolzer Gebärde den Gefangenen, der die Beine rückwärtsftreckend fich anftrengt, der eifernen Hand zu entwifchen; hinter ihr aber folgt noch eine andere finnende Geftalt, vielleicht die Reue, nach. (vgl. Br. 41.)

Beide Kompofitionen haben grofse Schönheiten. Hier wie dort wirkt die Gruppe der Rachegöttin, welche die Schuldigen vor den Richterftuhl fchleppt, gewaltig und erfchütternd, ergreift uns der Anblick der Ermordeten mit ihrem Kind, die wie ein Lamm auf der Schlachtbank hingeworfen liegt. Dennoch hat der Künftler dies Projekt aufgegeben, und wir begreifen wohl weshalb. Als Relief in feftem Rahmen ausgeführt entwickeln fich die Gruppen von beiden Seiten her vortrefflich. Befonders die erfte Faffung bei Marcille betont diefe reliefartige Anordnung durch die beiden als Eckpfeiler daftehenden Geftalten der Stärke und der Reue. Schon malerifcher ift die haftige Bewegung der veränderten Gruppe. Aber die Gottheiten drüben find wie aus Stein gehauen, und doch nicht ftarr genug und unerfchütterlich. Und beide Male fehlt der rechte Zufammenhang, ift das Centrum für malerifche Kompofition verfchoben.

Die Entfaltung aus der Tiefe heraus kündigt fich fofort bei der neuen Wendung als Hauptfache an. Eine Skizze (bei Mr. Moignon) zeigt den völlig veränderten Vorgang mitten in einer weiten landfchaftlichen Umgebung, in der die Figuren nicht einmal zu ihrem Rechte kommen.

Diefe Umkehr zu echt malerifcher Conception erfolgte bereits wenige Monate fpäter. «Die göttliche Gerechtigkeit verfolgt beftändig das Verbrechen; es kann ihr nicht entfliehn», fchreibt Prudhon am 5. messidor deffelben Jahres an den Präfekten in engem Anfchlufs an Frochots Motto. «Unter dem Schleier der Nacht, an entlegener wilder Stätte, erdroffelt das gierige Verbrechen ein Opfer, bemächtigt fich feines Geldes und fchaut noch zu, ob auch ein Reft von Leben feine Unthat verrathen könne. Der Unfinnige! er fieht nicht, dafs Nemefis, die fchreckliche Dienerin der Gerechtigkeit, wie ein Geier auf ihre Beute ftürzt, ihn verfolgt, ihn ergreifen und der unbeugfamen Göttin ausliefern wird. —»

Keine Frage, diefe Faffung kehrt nicht allein genauer zu dem urfprünglichen Programm zurück, fondern mufste auch dem Ort feiner Beftimmung beffer entfprechen. Die fürchterliche Drohung, dafs die Strafe felbft der verborgenen That auf dem Fufse folgt, follte hier unmittelbar, erfchütternd und abfchreckend vor die Augen geftellt werden.

Der Gedanke, der in jener kleinen Skizze noch Unficherheit über die Handlung des Verbrechers verräth, wird nun entwickelt, der Hintergrund foweit reduzirt, dafs die Figuren vorherrfchen wie die Abficht verlangte, wird hier und da verändert, bis nach drei Jahren das fertige Gemälde im Salon erfchien. Zahlreiche Studien bezeugen, dafs er die grofse Arbeit erft begann, nachdem er fich in allen Theilen gerüftet, und laffen erkennen, mit welcher Sorgfalt er die Ausführung betrieb. Dennoch hat auch dies Werk den Anfchein ganz einheitlicher Erfindung, als fei es mühelos erfchaffen.

Prudhons bedeutendftes Werk, das jetzt im Louvre hängt, behauptet fich fiegreich unter den berühmteften Leiftungen feiner Zeit. Auch der flüchtige Befucher hemmt feinen Schritt und wird aus feinem Dämmern herausgeriffen in die packende Gewalt diefer Scene. Nicht umfonft fieht das Volk den erften Brudermord in ihr, und murmelt «Kain» beim Anblick des Verbrechers. An öder verlaffener Stätte zwifchen kahlen Felfen, wo der Mond, aus fchweren Wolken brechend, unter fchwarze Schatten leuchtet, verläfst der Mörder eben fein Opfer. Haftig, mit der Beute und dem Dolch in den Händen, fchreitet er hinweg und blickt fchaudernd zurück auf die nackte Leiche des Jünglings, die, rückwärts über eine Felsftufe gefunken, mit ausgeftreckten Armen, den Kopf nach vorn gekehrt, daliegt. Dicht über ihm fahren die geflügelten Gottheiten durch die Luft, wie Wolkengebilde. Drohend folgt der zürnende Blick der Gerechtigkeit dem Fliehenden; ganz auf dies eine Ziel gerichtet ftreckt fie die Arme mit dem gezückten Schwert und fchnell zufammengeraffter Wage feitab, während die Rache, ihren Befehl erwartend, das Antlitz herumwendet und mit der Fackel voranleuchtend fchon mit der Hand zugreift, den Schuldigen zu fafsen.

Die edlen energifchen Geftalten der ftrafenden Mächte, die unheimliche Erfcheinung des Mörders, deffen Züge Leidenfchaft und Schrecken verzerrt, die rührende Schönheit des erfchlagenen Jünglings find zu echt dramatifchem Kontraft aneinandergerückt. — Unten das mahnende Opfer, oben in korrefpondirendem Bogen die Daherfliegenden, die — als unfichtbarer Rückfchlag der That — auf den Verruchten einftürmen, den es davon treibt: diefer einfache und doch gewaltige Wurf der Kompofition giebt dem Ganzen ungemein grofsartige Wirkung. Die Charakteriftik der Perfonen und ihr Ausdruck wird noch gefteigert durch die ftrenge, grandiofe Landfchaft, welche die fchaurige Scene umgiebt, durch das doppelte Licht des Mondes und der Fackel, deren Flackern unftät und ftörend hineinblitzt in den fahlen Glanz, der auf den Flächen lagert, endlich durch die kraftvolle malerifche Ausführung, die nur in den unteren Theilen hier und da, befonders in den ftark betonten Schatten, durch die Anwendung bituminöfer Farben gelitten hat. Die oberen Partien, das rothe und grüne Gewand der Göttinnen, die beleuchteten Stellen des jugendlich weichen Leibes erfcheinen noch heute durchaus vollendet.

Nur Eins befremdet: dafs die Gerechtigkeit felbft die Verfolgerin fpielt

Wir dächten Themis gern nur als unbeugſames Prinzip in ruhig thronender Majeſtät, und überlieſsen Nemeſis allein oder den Erinnyen die Jagd. Verfolgung



Entführung der Pſyche.

und Gericht in eine Darſtellung zuſammenzufaſsen war die Schwierigkeit, an der ſchon die erſte Faſſung krankt. Das lag am gegebenen Thema. Und wir vergeſſen es gern, wo ſich ſonſt ſoviel künſtleriſche Kraft und Einſicht, ſoviel pſychologiſche Tiefe und moraliſcher Ernſt offenbart.

Diefem Meifterwerk, das auch feinen Gegnern beweifen mufste, wie fehr ihm hohes Pathos und tragifche Stimmung zu Gebote ftand, ftellte Prudhon im felben Salon von 1808 ein zweites an die Seite, das die ganze Zartheit und Lieblichkeit feiner Poefie enthüllt: «Die Entführung der Pfyche». Leicht von Zephyr und drei kleinen Genien getragen, fchwebt Pfyche fchlummernd Amors zauberhafter Wohnung zu. Ein leichter Wind bläht das gelbe Gewand, auf dem fie ruht, und den violetten Schleier, wie Segel eines Luftfchiffs zur Seite. Ihr Haupt ift auf die Schulter gefunken, fo dafs der zurückgebogene Arm das Antlitz einrahmt; die andere Hand ruht auf der Bruft. Zwei Amoretten ftützen Nacken und Arme, ein dritter unter ihren Knieen hat die Beine, Zephyr, der forglich nach der Schlafenden fchaut, den zwanglos und anmuthig gelagerten Körper zu halten, damit nur ja nichts die Ruhe ftört. Schweigend, wie der Nebelftreif unter ihr über die blumenbefäte Wiefe, zieht die ganze Gruppe hin und hebt fich leuchtend ab von dem dunklen Felfen im Hintergrund. Von oben her fällt das Licht über Pfyche's Haupt und Arme auf den fchneeigen Leib und Schenkel bis zu den Zehen herab auf Zephyrs emporblickenden Kopf, feine Bruft, einen Fufs und den drüben hervorguckenden Putto. Alles Uebrige modellirt fich im Halbdunkel. Das Ganze ift wie eine Erfcheinung aus der Märchenwelt, im duftigen Schimmer, mit wenig matten Farben, faft monochrom behandelt. (vgl. Br. 20. 21.)

Diefe beiden Gemälde zeigen Prudhon im Vollbefitz feiner Kraft und feines Könnens. Die Schwierigkeiten der Zeichnung und Farbe find glücklich überwunden; getragen von muthiger Stimmung und Lebensfreude, die ihm durch die Freundin noch einmal zurückgeführt war, gelang es ihm, zu allen künftlerifchen Vorzügen noch die Energie moralifcher Gefinnung dort und hier die Schönheit einer reinen Seele hineinzulegen.

Es ift begreiflich, dafs folche Früchte langfam reiften. Dennoch ift die Zwifchenzeit, in welcher Prudhon nicht im Salon vertreten war, nicht ausfchliefslich ihnen gewidmet. Aufser dem Porträt des M. Mesmay, das im nämlichen Jahre mit den beiden Hauptbildern erfchien, entftand in diefer Periode ftiller Sammlung auch das Bildnifs der Kaiferin Jofephine in den Gärten von Malmaifon, das durch Blanchards Stich bekannt ift. Mehrere Skizzen, Verfuche, Entwürfe in Oel, allerlei Variationen bezeugen, dafs er auch die Königin Hortense und die Schweftern Napoleons malen follte. (Braun 2. 3. 115 u. a.) Andre Arbeiten für den kaiferlichen Hof, Gelegenheitsdekorationen zur Feier der Krönung und des Friedens von Tilfit kamen dazwifchen. Wir finden den gläubigen Anhänger der Republik in beftem Einvernehmen wenigftens mit dem friedlichen Glanze des Kaiferthums.

Nicht lange darnach nahm ihn die Heirath Napoleons mit Marie Louife in Anfpruch. Die Toiletteneinrichtung, welche die Stadt ihr fchenkte, hat er mit zahlreichen Allegorien gefchmückt. Genien bevölkern die Käftchen auf dem Tifche, fchwingen fich von der Höhe der Kandelaber empor, fchlingen die Blumen um den Rahmen des Spiegels, der oben mit einer ganzen Verfammlung bekrönt ift, wo eine junge Flora die Huldigung des Handels und der Induftrie, des Gefchmacks, der Harmonie entgegennimmt. An der Lehne des Stuhls quält Pfyche muthwillig den gefeffelten Amor, (Braun 94. 88), auf dem Sims des

Kaminfchirms ftehen Mars und Minerva, von Hymen vereinigt, und zwei Amoren führen den Adler Frankreichs und den Oeftreichs zufammen. Aber auch feinen reizenden Gebilden ift es nicht gelungen, die fteifen Formen des kaiferlichen Mobiliars zu beleben. Nicht beffer ftand es mit dem reichen Schmuck der Wiege für den König von Rom, die am 5. März 1811 überreicht wurde. Sie ift ein fchwerfälliges unfchönes Machwerk trotz den finnigen Zeichnungen, die Prudhon dazu geliefert. Sie allein erregen noch unfere Bewunderung: die Viktoria, die Genien der Stärke und der Gerechtigkeit (Br. 102.) und zwei Basreliefs, der Tiber, ein bärtiger Flufsgott, der das bekränzte Haupt erhebend das neue Geftirn am Horizont bemerkt, und das fchönfte, die Seine, die auf ihre Urne geftützt halbliegend das Kind empfängt, das ihr das Schickfal vertraut. (Br. 103) Von der Darftellung der Hochzeit Hebe's mit Hercules am 10. Juni 1810 rühren die gefchmackvollen Perfonifikationen der fchönen Künfte, des Studiums, des Handels, der Schiffahrt, der Induftrie, der Agrikultur, der Wiffenfchaft und des Sieges her, die von Roger und Prudhon fils geftochen find. (Braun 74—83.) Endlich wurde der Unterricht, den er der Kaiferin geben follte, die Veranlaffung zu mehreren Porträts. Das wichtigfte wurde in fchwarzer Kreide ausgeführt und von Tardieu geftochen, eine Skizze zeigt Marie Louife ftehend mit Diadem und Purpurmantel, eine andre giebt nur das hübfche Profil, das Flameng in Punktirarbeit vervielfältigt hat. (Br. 7. u. 110.) Mehrere Aufnahmen des kleinen Prinzen (Br. 9. 10) gipfeln in einem Gemälde, das im Salon 1812 verdientes Auffehn erregte.

Gleichzeitig wurde ein gröfseres Bild ausgeftellt, das, feinem Lieblingsgenre angehörend, fich einerfeits an die Entführung Pfyche's anlehnt und uns dann mitten hineinführt in einen Kreis verwandter Kompofitionen. Es ift Venus und Adonis. Vor dem maffigen Dunkel des Bufchwerks zur Rechten lehnt die Göttin halbliegend auf rother Draperie an der Seite des Jünglings, neigt das Haupt zurück und fleht, fie nicht zu verlaffen. Befangen fitzt der Jäger neben ihr und fcheint zu vergeffen, dafs er gehen will. Ein Amor hält vorn am Waffer feine Hunde zurück, drüben fpielen zwei andre mit einem Schmetterling, weiterhin fchnäbelt fich ein Taubenpaar unter den hochgefchoffenen Stämmen, durch die der Morgenhimmel fchimmert. Die ganze Umgebung der einfachen Gruppe athmet geheimnifsvolle Wonne; das mannigfaltige Spiel des Lichts unter den Schatten des Laubes bewährt des Malers einzige Kunft; aber die Hauptgeftalten find ungleich ausgeführt. Der nackte Leib Aphroditens entfaltet fich in tadellofer Schönheit, fchlank und rein, in gefchmeidigen und doch feften Linien, vom vollen Licht umfloffen. Der Kopf hat wieder den unbefchreiblichen Ausdruck, in dem fich Verlangen und Verheifsung in natürlicher Unfchuld paart. Adonis dagegen entfpricht der Vorftellung nicht, die wir uns von dem kühnen Jäger machen, der ein Günftling der Liebesgöttin felber war. Er ift feltfam ungefchickt, in falfchem Streben nach Eleganz verlängert und charakterlos, aufserdem in der malerifchen Ausführung verunglückt, während grade die Venus kräftig, breit und frei von aller Manier gemalt, dem Meifter wie kein zweites Mal gelungen ift.

Weit glücklicher wirkt in ihrem kleinen Maafsftabe die Skizze bei Eudoxe Marcille, die von Boilly und Sirouy lithographirt ift. Hier bricht aus den Schatten der grofsen Bäume durch dunkles Grün ein Lichtftrahl und liebkoft Antlitz und

Schulter und Schoofs der Göttin, umfchimmert beide Geftalten ein durchfichtiger Schleier, indem fie wie Edelfteine hervorleuchten. Zu ihren Füfsen lagern muthwillige Kinder auf den geduldigen Jagdhunden, flüftern und fchweben andre im Gebüfch, hie und da vom irrenden Lichtfchein geftreift. Das Alles in markiger kräftiger Farbe, auf einen harmonifchen Effekt konzentrirt.

Ganz verwandt ift Abficht und Wirkung einer ähnlichen Skizze, im Befitz des Herzogs von Aumale, die gewöhnlich Sommeil de Pfyché genannt wird. (Braun 23.) Es ift eine Märchenfcene im Walde: vor einem rothen Zeltdach, das die Strahlen des Mondes auf fie fallen läfst, liegt fchlafend auf blauer Decke ein fchönes junges Weib. Ein gelbes Tuch hüllt ihre Knie ein; der linke Arm ift nachläffig ausgeftreckt, der rechte hält den kleinen Amor umfchlungen, der ftill zur Seite ruht. Ift es Pfyche mit dem Geliebten, ift es die Göttin der Liebe felbft mit ihrem Sohn? Zephyr und eine Schaar von Genien fchwebt hernieder, dicht über den Schlummernden, begierig, fich an ihrem Anblick zu freuen. Das filberne Mondlicht breitet fich über ihren Leib, über Amors Hüfte und Beinchen, und umfpielt mit zitternden Reflexen die muntern Gefichter der Elfen. (vgl. S. 33.)

Jedenfalls erkennen wir Aphrodite felbft auf einer andern Darftellung, die Flameng gleich der vorigen geftochen hat (Gazette des Beaux-Arts 1870.) Hier fitzt die Göttin zur Linken am Boden; neben ihr hält Cupido feine brennende Fackel, an der ein kleiner Genius, von andern gefolgt, die feinige entzündet. Es ift, als hielte Frau Venus Hof, und fchickte früh morgens die dienenden Geifter aus, ihre Flamme in alle Welt zu tragen. Auch Prudhon weckt um diefe Zeit fo manches Bild, das ihn in feiner Jugend befchäftigt, wieder auf, und theilt es nun mit feiner Herzensfreundin. Conftanze Meyer hat den Schlummer im Walde nach feiner Skizze gemalt Sie hatte im Salon von 1810 auch zwei andre Gemälde ausgeftellt, die ebenfo eng mit Prudhons Schaffen verwachfen find. «Amor verführt die Unfchuld, das Vergnügen zieht fie fort und die Reue folgt,» heifst eine Kompofition, die der Meifter felbft in früheren Jahren, wohl gleichzeitig mit «Amor zur Raifon gebracht» und feinem Pendant, gezeichnet hat, (vgl. Braun 37. u. 38) während feine Schülerin nun das Bild vollendet. Mehr in ihrer eigenen Weife ift «die Unfchuld, die dem Reichthum die Liebe vorzieht.» Ganz im Sinne jener märchenhaften Poefie, voll Schwärmerei und füfsen Friedens, die Prudhons glücklichften Gedanken eignet, ift der «Traum des Glücks», der unter ihrem Namen im Louvre hängt. In einem Nachen, den freundliche Gottheiten führen, ruht ein junges Weib im Schoofse eines fchönen Jünglings, ihres Geliebten; ftill gleitet fie über die fchimmernde Fluth durch die Gefilde der Seligen hin. Eine Reihe von neun Zeichnungen im Befitz feines Schülers Boisfremont erzählt die Gefchichte, wie fo ein Bild entftand. Alle diefe Blätter find Studien zu einer Najade, die, von Amoretten geneckt, fchliefslich zu einem Kruge greift und fie mit Waffer begiefst: erft ein Entwurf des Ganzen, dann befondere Ausführungen aller Details, der Bewegung des jungen Mädchens, der muthwilligen Putten, der kopfüber purzelnden Begoffenen, dann die Aktfigur der Najade felbft, eine der fchönften Geftalten, die ihm gelungen, endlich neben den Zeichnungen noch die Farbenfkizze von feiner Hand!

Die Fabel von Amor und Pfyche zieht fich aus den Tagen feines Verkehrs

mit Fauconnier, für den er in Dijon zwei Darſtellungen daraus gezeichnet, durch das ganze Leben hin, und führt ihn daneben bald der Mutter ſeines Helden, bald ſeinen Bundesgenoſſen zu. Ein Gemälde im Salon 1814 galt der Verherrlichung Zephyrs.

Am Waldesrand hängt an den Aeſten nachbarlicher Stämme ein nackter Knabe und ſchaukelt ſich über dem Quell. Sein Leib iſt leicht gebogen, ſein Haupt mit dem kindlich lächelnden Antlitz geneigt; er erblickt ſein Bild in dem Waſſerſpiegel, den die Zehe des ausgeſtreckten Fuſses ſtreift. Das andre Bein iſt angezogen, als ob ihn die kalte Fluth benetzt. Ein linder Lufthauch ſpielt mit ſeinen Locken, ein durchſichtiges Schleiertuch flattert von den Schultern herab;



Sommeil de Psyché.

die Schwingen ſind ausgeſpannt, er ſcheint wie verſunken in die Luſt des Gaukelns und Schwebens. Zur Seite rauſcht in felſiger Schlucht entlang ein ſchäumender Waſſerfall, hinter ihm athmet das kühle Waldesdunkel, und auf dieſem Grunde hebt ſich die ſchimmernde Geſtalt des jungen Gottes in zarter Schönheit ab. Es iſt kein überſchlankes aetheriſches Weſen, ja nicht ohne die natürliche Derbheit des Kindesalters, und doch ein feiner Knabe. Seine Karnation iſt friſch, ſeine Haut iſt ſtramm, leichte Röthe belebt den duftigen Teint auf den Wangen. Das blonde Haar, die bläuliche Schärpe, das ſaftige Grün erhöhen noch den Eindruck des wundervoll in leichten Halbtönen modellirten Leibes. Nur Prudhon verſtand es, die Unſchuld kindlicher Freude mit ſolcher Freiheit und liebenswürdigen Wahrheit zu malen.

Mag man über den Einfluſs der politiſchen Ereigniſſe auf Prudhons Stimmung

urtheilen, wie man will. Es ift wohl nicht zu leugnen, dafs mit dem Sturz Napoleons und dem Beginn der Reftauration in feiner künftlerifchen Thätigkeit ein Sinken der Kraft bemerkbar wird. Bei der einzigen Beftellung, welche ihm die neue Verwaltung zukommen liefs, trug gerechte Verftimmung über einen Querftrich dazu bei, den Schwung zu lähmen. Er follte für die Kapelle der Tuilerien eine Himmelfahrt der Maria malen. Unter den Zeichnungen, die er entwarf, befriedigte ihn am meiften eine Faffung, welche durch einen glücklichen Wurf die fonft drohende Schwäche der Kompofition befeitigte. Er umgab die Füfse der Jungfrau, die von zwei Erzengeln geftützt emporfchwebt, mit einem Reigen jubelnder kleiner Engelein, der den oberen Geftalten trefflich als Grundlage dient. Wir befitzen die fchöne Zeichnung (Braun 904), die Debucourt in Aquatinta facfimilirt hat. Die nackten Engelchen erinnerten aber die Grofs-Almofeniere des Königs zu fehr an heidnifche Amoretten, und das Blatt wurde verworfen.

Das fertige Gemälde, das 1816 beftellt, 1819 im Salon erfchien und bis 1848 in der Kapelle blieb, um dann in die Louvregalerie zu wandern, zeigt die Madonna mit einem Sternenkranz über dem Haupte, die ausgebreiteten Arme wie den fehnfuchtsvollen Blick gen Himmel erhebend, von fünf Erzengeln umgeben. Sie trägt ein weifses Gewand mit goldenem Gürtel; ein blauer Mantel weht um die Arme und fällt vorn über Knie und Füfse, die er abfichtlich verhüllt. Zahlreiche Engel werden im gelben Schimmer des Hintergrundes fichtbar, die Mutter Gottes betrachtend und verehrend. Ganz abgefehen von dem wunden Punkt im Umrifs der Gruppe, vermifsen wir die Wahrheit im Ausdruck. Die Züge der Maria find zu weich und füfslich, deuten eher auf glücklich heitere Sinnlichkeit und wollüftige Rührung, als auf göttliche Verklärung und erhabenen Schmerz. Auch das aber würde den Werth des Gemäldes an fich nicht aufheben, wenn die Ausführung in Farben dem Aufftieg in die Seligkeit der Himmel entfpräche. Die Malerei ift nicht allein durch viele Riffe und Befchädigungen entftellt, fondern war von vornherein unerfreulich: ftumpfe, milchige Farben in porzellanartiger Verfchmelzung und Glätte. (Braun 426. 28.)

Als die Adminiftration des Louvre ihm für die grofse Treppe, die Percier und Fontaine erbauten, 1818 ein Deckenbild auftrug, machte er freilich eine Skizze, wie Minerva in Helm und Purpurmantel den Genius der Künfte bei der Hand fafst und ihm mit der andern den Sitz der Unfterblichkeit zeigt, zu dem fie hinauffchweben, während die Mufen den Triumph feiern, andre Genien folgen und der Neid in den Abgrund ftürzt (vgl. Br. 44. 120.) Als er jedoch erfuhr, dafs die Arbeit in Jahresfrift vollendet fein folle, fchlug er fie aus und empfahl Meynier ftatt feiner, der dann wirklich den Plafond des Treppenhaufes gemalt hat.

Und derfelbe Grund, dafs ihm vor der Ausführung eines gröfseren Werkes bangte, dafs ihm fei es die Kraft, fei es der Muth verfagte, fcheint die einzige Erklärung dafür, dafs eine vielverfprechende Kompofition beim Entwurfe ftehen blieb. Es handelte fich um ein umfangreiches allegorifches Gemälde für den Saal der Preisvertheilung in der Sorbonne. Eine Zeichnung beim Herzog von Aumale (Braun 645) giebt uns einen Begriff, welch eine grofsartige Schöpfung Prudhons wir fo entbehren müffen.

Links vorn, im Kreiſe eifrig betrachtender, knieender, ſtehender, ſitzender Forſcher lüftet Minerva den Schleier der Natur, die als Statue einer Diana von Ephesus, auf zwei Sphinxe geſtützt, gegeben iſt. Rechts ſteht eine geflügelte Göttin am Himmelsglobus und weiſt nach oben, während Gelehrte ihr lauſchen, ſich am Geſpräch betheiligen, mit Zirkeln meſſen und rechnen. Archimedes und Galilei, Descartes und Newton erkennen wir unter ihnen. Weiter hinten auf den Stufen verſammeln ſich die Muſen und die Dichter; rechts fällt ein junges Mädchen auf, das ſitzend, die Leyer neben ſich, während Amor an ihren Knieen lehnt ſchwärmeriſch hinausſchaut, — die Liebespoeſie, der Prudhon ſo gern gehuldigt. Noch höher lagert ein Poet zu Füſsen des Thrones, wo die Göttin der Unſterblichkeit mit der Rechten einen Lorbeerkranz erhebt, indeſs von den Seiten her Homer und Sophokles, Corneille und Racine, Molière und die komiſche Dichtung und ein Zug gefeierter Schatten naht. — Meiſterhaft iſt die maleriſche Gruppirung mit dem Centrum in der Tiefe, und der ideale Charakter des Ganzen. War es ſchon Kummer und Krankheit, die den Künſtler dazu brachten, ſolchem Anrecht auf die Unſterblichkeit zu entſagen?

Von ſolcher Trübſal redet eindringlich genug «die unglückliche Familie», ein Bild, das von Conſtance Mayer begonnen und nach ihrem Tode von Prudhon vollendet, im Salon 1822 ausgeſtellt war. (vgl. Br. 65. 66.) In einem elenden Dachſtübchen ſitzt ein ſterbenskranker Mann auf einem Stuhl am Bette, ſein Kopf iſt matt zurückgeſunken an die Bruſt ſeiner Frau, die ihn mit beiden Armen ſtützt, zwei kleine Knaben ſitzen vor ihm, der eine betet, wie die Mutter ſagt, der andere preſst ſein Geſicht auf die dürre Hand des Vaters, während ein älteres Mädchen weinend zur Seite ſteht. Das Werk entſprach dem Geſchmack der Zeit; es hatte entſchiedenen Erfolg. «Wir vergeſſen den Künſtler über dem Menſchen, der ſeinen eignen Gram ſo erſchütternd malt.»

Das letzte Gemälde, das Prudhon begann, war ein «Chriſtus am Kreuz». Für die Kathedrale von Metz beſtellt, wurde es nie vollendet und iſt ſo in den Louvre gekommen, unfertig und Ruine zugleich. (Braun 25. 425.) In tiefer Dunkelheit liegt die einſame Stätte; nur der Leichnam Chriſti iſt erhellt und Arm und Schulter der knieenden Magdalena, die des Meiſters Füſse am Kreuz umſchlingt. Sie legt die andre Hand vor die Augen und weint. Zur Seite iſt Maria ohnmächtig in die Knie geſunken und ruht in den Armen des Jüngers. Wohl wäre manches zu tadeln; beſonders entſpricht die Fülle des Fleiſches nicht unſrer Vorſtellung von dem ſterbenden Erlöſer. Aber Magdalena iſt eine herrlich erfundene Geſtalt; der Ausdruck in Allen voll mächtiger Empfindung. Das Ganze, das dem Maler vorgeſchwebt, wirkt groſsartig auch auf uns; das Einzelne ſollen wir nicht prüfen, denn das Weh zerrüttete ſein Gemüth und der Pinſel, der ſeiner zitternden Hand nicht mehr gehorchte, entſank ihm.

Daneben hatte ihn ein Entwurf beſchäftigt, der ſeine Stimmung bezeichnend ausdrückt. (Br. 35 u. 114.) Eine nackte Frauengeſtalt ſchwingt ſich aufwärts und verläſst das öde Eiland, das, vom wüthenden Meere gepeitſcht, nur eine Schlange beherbergt. Arme und Haupt ſind gen Himmel erhoben; die Kleider, die ſie noch eben umhüllt, fallen zur Erde. In den Augen leuchtet ſchon das Siegeslächeln der Befreiung. Auf eines dieſer Blätter ſchrieb er ſelbſt mit fie-

bernder Hand die Worte des Pfalmiften: «Wer wird meiner Seele Flügel leihn, wie einer Taube, damit ich entfliegen mag zum Ort meiner Ruhe!»

Mochte das Schickfal auch noch fo reichlich in Prudhons Leben für Noth und niederbeugende Qualen geforgt haben, in feinem Schaffen offenbart fich fiegreich eine Welt voll lichter Schönheit. Sein Unglück lehrt ihn die Abwendung von der Wirklichkeit, auf den Flügeln der Kunft rettet er fich in das Reich erträumter Seligkeit. Nur das echte Künftlerherz, das nicht erftarrt und altert, das hingebende Gemüth, das all dem äufserlichen Wohlfein fremd, den fehnfüchtigen Auffchwung der Begeifterung nicht verlernt, und immer, wo ihm Schönheit, Liebe, Freundfchaft winken, die Schwingen fchnell entfaltet, — diefe Dichterfeele allein mit ihrer weiblichen Erreglichkeit, aber auch weiblicher Langmuth, erklärt den Widerfpruch zwifchen feinem Leben und feiner Kunft.

Wohl zeigt auch er einmal die drangvolle Wirklichkeit und das Elend des Dafeins; aber es überwiegt bei weitem das Gegentheil. Sei es, dafs er mit väterlichem Behagen das Treiben der Kinder belaufcht, ihr fcherzhaftes Spiel oder ernfthaftes Gehaben, ihre Thränen oder ihr Lachen fchildert. Sei es, dafs er uns Amor als neckifchen Buben vorführt, hier allein, dort mit dienenden Genoffen oder einer gutherzigen Gefpielin. Hier begegnet uns Cupido harmlos tänzelnd (Braun 66), dort knieend im Begriff, vom gefpannten Bogen den Pfeil zu entfenden (Br. 901). Dort fitzt er, die Waffe neben fich, und lugt voll fchelmifcher Freude zu den befliffenen Kleinen, die ihm Pfeile fchärfen und den Köcher füllen, während andre drüben ihre Fackeln an feiner Flamme entzünden (Br. 16.) Hier wiederum lagert die rundliche Freundin zwifchen feinen Knieen und liebkoft einen Hund, der fich traulich anfchmiegt, indefs Amor ihr Näschen mit einer Feder kitzelt, oder Arglift finnend mit dem Pfeile fpielt. (Br. 53. 52.) Dort hat er gar ftatt des treuen Hundes eine Katze eingefchmuggelt, die das Mädchen kratzt, damit er die Weinende verlachen und dann liebkofend wieder tröften kann. (Br. 51.) Ein ander Mal fchickt er eine Schaar von Kobolden ab, eine jugendliche Schöne zu umringen und weidlich zu necken, bis fie alle mit Waffer begiefst (Br. 43), oder er wagt fich gar an die üppige Jungfrau, die fich dem Schutz Minervens empfahl, und wenn er auch zuerft gefangen wird, gelingt es ihm doch zu triumphiren. (Br. 48. 49.) Gröfser geworden ertappen wir ihn als verwegenen Knaben, wie er die Unfchuld felbft in eigenfter Perfon verführt, unbekümmert, ob hinter dem Mädchen fchon die Reue fchleicht. (Br. 37. 38.)

Das lofe Getändel der Kinder, mit dem Böfewicht Amor dazwifchen, das fo an Ernft und Wirklichkeit ftreift, wird ins Land der Mythe übertragen, wo wir dem Enfant terrible gern alles nachfehen.

So fteht dem Künftler der ganze Zauber der Märchenwelt zu Gebote, und das Reich der Liebe mit ihrem unerfchöpflichen Reiz. Mag er uns Pfyche zeigen, die vom Zephyr über blumigen Auen im Dämmerfchein emporgetragen wird zu Eros' hochzeitlicher Wohnung, oder die fchlummernde Schöne im Waldesdunkel, wie entzückte Genien fie beim Schimmer des Mondes befuchen und fich beraufchen an ihrem Anblick (Br. 23), oder wie fie heimlich an den ftillen See zum Bade

hinabſteigt und in dem dunklen Spiegel ſtaunend ihr nacktes Bild erſchaut (Br. 30). Mag er uns zu Venus ſelber führen, von ihren Getreuen bedient (Br. 280), von Amor und Hymen umgeben (Br. 54), oder auf ihrem Taubenwagen dahinfahrend, dem eine blumenſtreuende Grazie voraneilt (Br. 905), endlich gar voll Liebesſehnſucht ſie ſelbſt an der Seite des Jägers, den ſie nicht laſſen will.

Aber es braucht der mythologiſchen Weſen nicht. Auch ſeine Liebespoeſie, die uns mitten hineinführt in das menſchliche Daſein, iſt mächtig genug, uns zu ergreifen und zu entzücken. Mit hinreiſsender Gewalt bringt er die beſtrickenden Worte in der Liebeserklärung des Jünglings, bringt er das zagende Gewähren der ſchämigen Jungfrau zum Ausdruck, frei von jedem zweideutigen Nebenton, in der heiligen Wahrheit der Natur, die reiner iſt als unſere Sitte. (Br. 91. 92.) Er ſchildert die unſchuldigen Scenen zwiſchen Daphnis und Chloe, die reizenden Dorfgeſchichten vom umgeſtürzten Milchkrug, von der Grille, ebenſo ſtimmungsvoll, wie in der Verſuchung Joſephs den pathetiſchen Widerſpruch zwiſchen erröthender Keuſchheit und leidenſchaftlichem Verlangen. In dieſem Auftritt, wie er ihn giebt, iſt bei aller Schönheit und Jugendwärme ſo viel Hoheit und Kraft, daſs man ihm ohne Bedenken die ernſten, heroiſchen, heftig erregten Vorgänge aus der Bibel, der Geſchichte, der Tragödie anreihen darf.

Ihm an die Seite ſtellen ſich die Darſtellungen aus Racine's Andromache, der Abſchied Hektors, der trotz dem Flehen ſeines Weibes, das mit dem Söhnchen jammernd ſeine Knie umſchlingt, in den Kampf hinauseilt, während der greiſe Priamos angſtvoll das Bild der Gottheit umſchlingt. (Br. 73.) Hierher gehört auch Adam und Eva, die nach dem Sündenfall vor dem zürnenden Jehova zittern (Br. 11). Vor Allem aber die verſchiedenen Faſſungen ſeines erhabenſten Thema's «Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen.» Hier offenbart ſich, daſs ihm nicht nur die weichen Klänge erotiſcher Lieder, kindlichen Frohſinns und tändelnder Luſt geläufig ſind, ſondern daſs ſeine Gaben völlig ausreichen, auch wo es gilt, erſchütternde Akkorde zu greifen. Wenn ihm die Rache der Ceres und der Raub der Proſerpina (Br. 20), der Tod Virginiens, das Opfer der Habſucht und andre ernſte Stoffe gelingen, wenn er für das Walten der göttlichen Gerechtigkeit in beiden Darſtellungen an Würde durchaus nichts zu wünſchen übrig läſst, ſo werden wir ſeine ebenbürtige Berechtigung auf dem Gebiete der höchſten Kunſt nicht läugnen. Noch mehr, das ausgeführte Gemälde rückt die groſsartig energiſche Bewegung der Gottheiten und die auflöſende Ruhe des Todes in dem hingeſtreckten Leichnam zu wirkſamem Kontraſt aneinander, und dieſer Gegenſatz motivirt auch die ſtockende Bewegung: es drängt den Mörder hinweg mit Gewalt, aber der Blick auf das Opfer läſst den vorwärts ſtrebenden Schritt erſtarren. Die Zuſpitzung auf einen prägnanten Moment von packender Lebendigkeit verdient volle Bewunderung. Nur für Eines geben dieſe Leiſtungen noch keine Bürgſchaft: für realiſtiſche Verkörperung hiſtoriſcher Stoffe, die mit dem ganzen Reichthum dramatiſcher Charaktere gegeben ſein wollen. Und hier vermuthen wir eine Grenze in Prudhons Begabung; denn die ergreifende Schöpfung für den Gerichtsſaal des Juſtizpalaſtes bleibt in ihrer typiſchen Allgemeinheit doch auf dem Boden der Allegorie, und erreicht eben dadurch ihre Hoheit und Macht.

Die Allegorie aber iſt Prudhons eigenſte Domäne. Ihm iſt gegeben, was

keine Anftrengung, keine Sorgfalt zu erfetzen vermag, und was bei fo vielfach mifsbrauchter Einkleidung grade zur Hauptfache wird: der feine Takt, den richtigen Ton zu treffen, uns mit einem Schlage aus der Trivialität des Alltags heraus in eine höhere Sphäre zu verfetzen, unfere Phantafie unmittelbar in eine andre Welt zu leiten, die nur der Erfindung des Künftlers gehört. Hier bewährt fich Prudhon als wahrer Poet; man braucht feine allegorifchen Dichtungen nur mit den mühvoll gedrechfelten und doch verzweifelt hausbackenen Kompofitionen feiner nächften Vorgänger zu vergleichen, die Diderot fo niederfchmetternd kritifirt, um den ganzen Unterfchied zu fühlen. Die Allegorie ift bei ihm eine reine Gattung, unvermifcht mit gefchichtlichen Ereigniffen und frei von Schmeichelei und jeglichem Bombaft. Er hat fich losgemacht von dem banalen Wefen eines Lebarbier und Lagrenée, ohne doch in die Trockenheit der Neueren wie Peyron und Caraffe zu verfallen. Hier fteigern fich vielmehr feine Vorzüge, und feine Mängel felbft werden faft zu Qualitäten; feine Manier fcheint nur geeignet und gewählt, um die verklärende Wirkung noch zu erhöhen. Die Götter und Göttinnen des Olymp (Br. 18. 19.), die Perfonifikationen der Tugenden, der Wiffenfchaften, der Künfte und aller Mächte des Kulturlebens (Br. 74—83), felbft die philofophifchen Begriffe, die oft gar zu abftrakten oder komplizirten Formeln, in denen man die Ideen der Revolution proklamirte, gelangen ihm beffer als irgend jemand feiner Zeit. Es bedarf fogar der Auslegung ihrer überreichen Beziehungen, der Einweihung in die vielfältigen Gedankenverbindungen kaum, damit fie ihren Eindruck hervorbringen: wir ftehen fofort unter dem Zauber ihrer idealen Erfcheinung. Wie er uns mit der jungfräulichen Diana mitten hinein in die himmlifchen Wohnungen führt zum wolkenthronenden Zeus, fo fteigen auf feinen Wink Weisheit und Wahrheit zur Erde herab. Wir glauben an das überirdifche Wefen der Frauengeftalten, die er als Freiheit und Gleichheit, als Republik, als Gefetz und Natur uns vorftellt. Selbft die jubelnden Tänzerinnen befeelt er mit dem ätherifchen Hauch einer feligen Wonne (Br. 96—98). Gilt es, den kleinen energifchen General Bonaparte als Sieger und Friedensftifter zu feiern, fo ftellt er ihn in reichgefticktem Leibrock auf einen römifchen Triumphwagen. Schützende Gottheiten krönen feine Stirn; Mufen und Grazien gehen vor ihm her, fchlingen den Reigen und folgen ihm nach: er ift hinaufgerückt in die Gefilde der Unfterblichen und erfcheint wie ein Bote aus fchöneren Welten. Den Dichter Racine fieht er ins Haus des ewigen Ruhmes treten, von feinem Genius und feiner Mufe begleitet. Mitten aus der Trübfal und Kleinlichkeit diefes Dafeins gelingt ihm der Auffchwung, wenn er uns Studium und Genie als liebliche Kindergeftalten im begeifterten Flug zu den lichten Höhen zeigt, oder die Seele malt, die fich fehnfüchtig aus den Banden des Irdifchen losringt.

Prudhon ift ein Meifter der allegorifchen Dekoration. Den Wechfel der Jahreszeiten, den wiederkehrenden Ablauf der Stunden, den Widerftreit der Erdenmächte, die uns beglücken wollen, bis wir gefangen find, verfinnlicht er in heiteren Bildern zum leichten Schmuck unfrer täglichen Umgebung.

Sein perfönlicher Vorzug in diefer Gattung befteht darin, dafs er mit dichterifcher Freiheit über die Wirklichkeit hinausgeht. Deshalb läge die Vermuthung nah, dafs er, dem Leben felbft gegenüber geftellt, minder glücklich fein

werde. Um fo mehr überrafcht es, dafs auch feine Bildniffe ganz vortrefflich find, wenigftens der Mehrzahl nach fehr gelobt werden, — allerdings in ihrer Art. Realiftifche Wiedergabe charakteriftifcher Eigenthümlichkeit, forgfältige Nachahmung auch der kleinen Zufälligkeiten der Form, der Haut, des Haarwuchfes ift nicht feine Abficht, auch feine Sache nicht. Scharfausgeprägte Männerphyfiognomieen mit kraufen Linien und vorfpringender Struktur find ihm ftets weniger gelungen als jugendliche Gefichter, Kinder und vor allem zarte Frauen. Die Porträts des Grafen Sommariva, der in ganzer Figur bei einer Ruine fitzt, und Talleyrands (Br. 775), der Prudhon mehrmals gefeffen hat, beweifen jedoch, wie nahe er, wo es ihm darauf ankam, fich der Realität anzufchliefsen vermochte. Seine Frauenköpfe entzücken durch die Tiefe des Ausdrucks, die geheimnifsvolle Sprache des Blickes, ein bezauberndes Lächeln oder träumerifche Melancholie. (vergl. Br. 1. 4. 67. 106. 111. 854.) Es ift wahr, fie find fämmtlich idealifirt. Aber Niemand verfteht es beffer, den beweglichen Ausdruck der Individualität, den intimen Charakter, die zarten Nüancen des ethifchen Wefens, die Stimmung des Augenblicks feftzuhalten. Er ift kein ruhig objektiver Beobachter, der zunächft das Aeufsere treu und exakt fixirt, fondern, felbft eine empfängliche fenfible Natur, giebt er vor allem das Spiel der Nerven, den flüchtigen Schimmer, in dem fich fpiegelt was wir die Seele nennen. Mag nur an Mme. Frochot, Mme. Jarre, Mme. Isaré (Br. 427), die fitzende Dame im Louvre, und an ein Meifterftück erinnert werden, die Kaiferin Jofephine in Malmaifon. Auch hier ift nicht fowohl die vollkommene Aehnlichkeit das Höchfte, fondern das erhebende Gefühl, das er hineinzulegen gewufst hat. In einer Haltung voll Nachläffigkeit und Adel zugleich fitzt fie auf einer Rafenbank; ihr Haupt ift fanft geneigt, ihr Blick fchweift unficher hinaus, wie in leifer Ahnung ihres Unglücks, — man möchte fagen, ein Bild der Träumerei. Faft erfcheint die Geftalt zu klein für die Höhe der Bäume und die Weite der Landfchaft. Aber grade diefe Landfchaft trägt wefentlich dazu bei, den poetifchen Eindruck hervorzurufen: die grofsen fchattigen Stämme, zwifchen dichtem Gebüfch der Ausblick in die ländliche Flur find unzertrennlich von diefem Frauenbild. (vgl. Br. 5. 6.)

Ueberhaupt ift die Landfchaft eins der wichtigften Wirkungsmittel bei Prudhon. Bei dem Anhänger Roufseau's, dem er fo vielfach verwandt ift, wundern wir uns nicht, dafs er fie mit tiefem Gefühl für die geheimnifsvolle Macht der Natur behandelt. Ja aus Vorliebe für den grünen Wald begegnet es ihm wohl, wie in diefem Bildnifs Jofephinens, dafs er der Schilderung landfchaftlicher Scenerie zu viel Raum geftattet. So in einem Entwurf für Gerechtigkeit und Rache, wo in dem troftlofen Anblick der Einöde mit einem fturmgepeitfchten Baum und weitem herrlichen Himmel das Hauptintereffe beruht, oder in der Skizze zu Venus und Adonis. Dann wieder bringt er grade durch die üppige Vegetation und die duftige Ferne die Wirkung heraus, die er beabfichtigt. Wenn Daphnis und Chloe fich anfchicken, bei der Grotte der Nymphen zu baden, umgiebt er fie mit allen Verführungen einer füdlichen Natur, mit faftigem Grün auf feuchtem Felfen zwifchen den Lianen. Müffen doch die beiden fchönen Gefchöpfe, die ahnungslos in Gefahr kommen, am murmelnden Quell und an der einladenden durchfichtigen Welle einander fo noch mehr gefallen. Wie eng gehört der hochftämmige Waldesrain dazu bei

jenem lieblichen Vorfpiel zum Haideröslein, wo der Bauerburfch das hübfche kleine Milchmädchen liebkoft, das er hinterrücks auf feinen Schoofs gezogen! Selbft den harmlofen Kinderfcenen verleiht das laufchige Bufchwerk, dem fchaukelnden Zephyr vollends das Dunkel der Eichen und die Kühle beim Wafferfall erft die rechte Stimmung. Hier aber ift es lehrreich, zu beobachten, wie er diefe Einrahmung weislich dem Hauptvorgang unterordnet. Nach Kupferftichen urtheilt man leicht, auch die Umgebung der Geftalten fei ftets mit kühnem Pinfel behandelt; die Originale belehren uns jedoch, dafs alles im Intereffe der Gefammtwirkung abgetönt, weich und zart geftimmt ift. Die Baumftämme, die Pflanzen, die Bodenfläche find breit hingeworfen, aber doch nicht fo weit ausgeführt, dafs man fich bei der Sorgfalt aufhalten könnte, die den einzelnen Theilen, dem Strich des Laubwerks, den Zufälligkeiten des Erdreichs, den Runzeln der Baumrinde gewidmet wäre. Alle diefe Dinge find eher flüchtig und flüffig, als feft und genau gegeben; man merkt, die Felfen und Bäume, der riefelnde Bach und die grünenden Hügel haben nur fekundären Werth für ihn; er verhüllt fie, damit fie fich nicht vordrängen; denn er giebt fie nicht um ihrer felbft willen, fondern nur der Stimmung zu Liebe, die von ihnen ausgeht. Wir follen die jugendliche Schönheit des Zephyr bewundern, der fich wie ein muthwilliger Knabe an den Zweigen fchaukelt; deshalb nimmt er dem Laubholz das faftig ftrahlende Grün, um dem fchimmernden Leibe die ganze Frifche zu laffen. Damit bekundet er einen feinen Sinn nicht nur für künftlerifche Berechnung, fondern auch für die natürliche Erfahrung, dafs unferm Auge bei fcharfer Betrachtung eines Gegenftandes die andern ringsum defto matter erfcheinen. Um fo mehr aber eignet fich diefe verfchwimmende Umgebung, feine Kompofitionen mit ahnungsvoller Melodie zu begleiten. Die bezauberten Gärten, in denen Prudhons Gottheiten fich ergehen, die geheimnifsvollen Schatten, vom bleichen Mondlicht durchfchimmert, laffen uns errathen, was er nicht ausfprechen will, und ziehen den Befchauer unwiderftehlich in die magifche Gewalt feiner Poefie.

Mit diefer Kunft, eine poetifche Stimmung zum Ausdruck zu bringen, hängen die wichtigften Eigenfchaften des Meifters zufammen. Seine Stärke, feine Originalität liegt grade darin, dafs er überall von innen nach aufsen geht. In einer leuchtenden Vifion erfcheint ihm die Idee einer Darftellung, die charakteriftifche Gebärde der Geftalten, der Zug ihrer Bewegungen, der Kern der Kompofition. Die Wirkung des Helldunkels, die beftimmte Vertheilung von Licht und Schatten ift fein Ausgangspunkt und fein Ziel. Tiefe vor allem fucht er deshalb der Fläche zu geben; aus ihr entfaltet er die Gruppen, die von Licht und Luft umgeben find. Die gröfste Schwierigkeit feiner Kunft, die Gegenftände richtig hervortreten zu laffen, befchäftigt ihn am meiften; denn feine ganze Organifation ift auf malerifche Vorftellung gerichtet.

Diefer Grundzug feines Wefens offenbart fich ganz eigenthümlich fchon in den erften Aeufserungen feiner Gedanken. Die zahlreichen Entwürfe, Skizzen und Studienblätter, die neuerdings in trefflicher photographifcher Nachbildung allgemein zugänglich geworden, find darum ein unfchätzbares Material. Sie führen uns wie vertrauliche Mittheilungen und Selbftbekenntniffe in die Art feines Schaffens ein. Sie find meiftens auf blauem Papier mit Kohle und weifser Kreide

ausgeführt, oft nur flüchtig, breit, mit derben Strichen hingeworfen, zuweilen noch ſo unbeſtimmt, daſs die Formidee wie durch eine Wolke hindurchſcheint.

Aber alle verrathen auf den erſten Blick den Koloriſten; immer iſt es die Lichtwirkung, wodurch der Gegenſtand ihn gefeſſelt hat; ſowie er die Form auffaſst, geſchieht es in ihren Beziehungen zum Licht. Ein paar wie zufällig gezogene Linien, ein paar ſchwarze und weiſse Striche, hier ein flacher Hieb, dort eine Tiefquart, brutale Schraffirungen, wieder verwiſcht und zugedeckt, — das genügt, um ein Gebilde ſeiner Phantaſie, wie es ihm aufgeht feſtzuhalten. Hier taucht ein Arm, der glänzende Nacken einer Göttin auf dem groben Grund, wie aus den Fluthen auf; dort umſpielt das ſilberne Mondlicht liebkoſend den Buſen der unſchuldigen Gefährtin des Daphnis, hebt ſich die ſchwellende Hüfte der Venus ſelbſt empor, um ſofort wieder in der Dunkelheit zu verſchwinden. Ueberall iſt das Gefühl des Malers mit Intenſität zum Ausdruck gebracht und glücklich bewahrt, ſelbſt wo die Vollendung ſich bis zur höchſten Feinheit ſteigert.

Goncourt hat mit ſachverſtändigem Blick aus dieſen Blättern das Verfahren Prudhons, gleichſam den Gang ſeiner Arbeit herausgeleſen. Sind die Vorbereitungen getroffen, die Plätze markirt, die Proportionen gewählt, der Zug der Umriſſe und Schatten leicht angedeutet, ſo beginnt er damit, ſeinen Akt aus der durchſichtigen Tiefe mit feſten Bleiſtiftlinien herauszuheben, die in breiten Abſtänden der Richtung des Muskellaufes folgen, nur an den Gelenken durch Querlagen gekreuzt werden. Schon in dieſem klaren Netz ſcheint ein Lichtſtreif hie und da aus der Dämmerung über die Form zu gleiten. Dann werden die Schatten voller; mit fettem breitem Strich wird der Kontour der Geſtalt mehr eingehüllt, als ſcharf begrenzt und verſchwimmt in dem unentſchiedenen Fluſs der Linien, wie gebadet in dem wechſelnden Schimmer, der in der Natur die äuſserſten Theile der Form umzittert. Damit iſt er wieder bei ſeiner Modellirung im Licht angekommen. Er erhöht die Stärkegrade, er häuft und drängt die weiſsen Striche, die ſich auf den Gelenken und auf den Schwellungen der Glieder in Rauten verbinden. Dann wird durch Tupfen mit feinſtem Mouſſelin die ganze Arbeit ausgeglichen zu einem gemeinſamen Ton. Es bleibt in den Schattenpartien der ſtumpfe weiche Reflex wie von grauem Sammet, der dann nicht mehr berührt wird als um hie und da ſtärkere Drucker aufzuſetzen. Der Moment der Arbeit letzter Hand iſt gekommen. Die weiſse Kreide beginnt wieder ihr Werk; diesmal glättet und ſchmeidigt ſie mit feinen Strichelchen, nüancirt die kleinſte Andeutung des Lichts, und führt auch die geringſte Abſtufung der Pläne aus, — das menſchliche Weſen lebt und athmet uns entgegen.

So malt Prudhon mit der Kreide, ſeitdem er ſich ſelbſt gefunden. Eine andere Reihe von Zeichnungen gehört ſeiner früheren Entwicklungsperiode an. Sie ſind auf hellem Grunde mit ungemeiner Geduld, in ganz anderem Syſtem gearbeitet. Statt eines nachläſſigen Entwurfes iſt hier eine ſorgfältig ſtudirte Kompoſition; die Formen ſind rein, die Umriſſe ſtreng, die Modellirung ohne Tadel. Sie ſind gewöhnlich mit der Feder gezeichnet, ohne zu groſse Lebhaftigkeit, ohne Derbheiten, immer mit aufmerkſamer kluger Hand, häufig mit feiner Punktirarbeit, wie die Maler es damals beſonders in England und Italien zum Gebrauch der Stecher und zum Gefallen des Publikums pflegten. Als genaue Vorlagen für den Kupferſtich

charakterifiren fich auch andere, die, fehr beftimmt im Umrifs und in der Formgebung, den Gegenftand mit feften freien Strichen hinftellen, deren reiches Netz dann in feinen Rauten taufend ungleiche Punkte aufnimmt, die das Fettpolfter des Fleifches und die fammetweiche Oberfläche der Haut wiedergeben. Aber diefe letzteren, die im Ganzen befangener erfcheinen und leicht in graziöfe, kokette Manier verfallen, ftehen bei weitem zurück an urfprünglicher Frifche und geben die Eigenart Prudhons lange nicht fo wie die geringfte Skizze unter jenen malerifchen Schöpfungen auf dem gewöhnlichen blauen Papier.

Es ift unverkennbar, die Modellirung der Formen durch Schatten und Licht, die er hier in kräftigen Gegenfätzen aneinander rückt, dort in duftigem Spiel verfchwebend zeigt, ift fein Hauptintereffe, dem er gern die greifbaren Umrifslinien preisgiebt. Sie bleibt es felbftverftändlich auch in der malerifchen Ausführung. Nicht mit der Plaftik zu wetteifern, jeder einzelnen Figur das Ausfehn einer Statue zu geben, ftrebt er, fondern läfst die Bedeutung der Linie hinter den warmen Schein des im Wechfel von Hell und Dunkel aus fich felber leuchtenden Fleifches zurücktreten, zeigt uns die Form wie eingehüllt in das weiche Element der Luft, fo dafs der Einbildungskraft Raum bleibt, für fich felbft die Grenze zu entfcheiden. Die Gegner wufsten diefe Weichheit und Beweglichkeit der Rundung nicht zu fchätzen, und warfen ihm Nachläffigkeit und Inkorrektheit vor. Sie verftanden eben fein Streben nach dem malerifchen Reiz des Chiaroscuro überhaupt nicht.

Dies aber behält er auch in feinen Gemälden ftets vor allem im Auge und hatte fich demgemäfs ein befonderes Verfahren ausgebildet, das im Prinzip dasfelbe ift wie in feinen Zeichnungen. Wie dort, ftrahlt auch hier das Licht aus dem Innern der Geftalten und wird durch leichte Lafuren über den grauen Schatten gemäfsigt und abgeftumpft. Wie feine Zeitgenoffen berichten, legte er feinen Gegenftand vollftändig grau in grau, oder in bläulichem Tone an, und überging diefe Untermalung fo zart, dafs fie nicht zugedeckt, fondern nur verhüllt wurde. Die Anwendung diefer Mittel gewährte die Möglichkeit, feine Arbeit zu modifiziren, zu verbeffern, liegen zu laffen und wieder aufzunehmen je nach feiner Infpiration, die zu lebhaft, um dauerhaft zu fein, bei ihm intermittirend wirkte. So erklärt fich auch die bequeme Langfamkeit, mit der er zuweilen fchnell Begonnenes vollendete. Bei fo aufrichtigem Streben nach dem Höchften konnte er oft erft nach vielen Verfuchen fich felber Genüge thun. Diefe fucceffiven Arbeiten und die Benutzung von Trockenmitteln, die diefe Methode erleichtern follten, haben andrerfeits viel dazu beigetragen, feine Malereien wenigftens theilweife zu verderben. Umgekehrt wie die andern Maler begann er mit den frifchen und lackigen Tönen, um feine Farbe nur allmählich zu erwärmen; ja er belehrte auch feine Schüler, die mindeft dauerhaften Töne müfsten unten gelegt und von den folideren befchützt werden. So aber begegnete es ihm, dafs die violettgraue Untermalung durch die allzu zarten Lafuren, die bei der Ausführung hinreichend fchienen, hernach hindurchdrang. Dazu kam, dafs er fich des Gelb in der Karnation durchaus enthielt, weil es für den Teint der nordifchen pigmentlofen Haut unnöthig fei und leicht fchwarz werde. Beides wirkte zufammen, um fein Kolorit eher grau, filberartig und durchfichtig, als faftig und

warm erfcheinen zu laffen. Im Ganzen ift denn auch feine malerifche Ausführung mehr ideal als wahr. Man glaubt, er fei dazu in Nachahmung jener Prozeffe gekommmen, die er von Correggio angewendet meinte. Entfcheidender war jedenfalls, dafs ihm grade diefe Art natürlich war, fein eigenes Auge und fein Geift ihn diefe Auffaffung lehrten. Es giebt keine, die beffer zu feiner Zeichnung pafste.

Dafs aber feine Manier nicht aus Befchränktheit feines Vermögens und einfeitiger Angewöhnung erwachfen, fondern mit vollem Bewufstfein gewählt war, beweifen zahlreiche Bildniffe, bei denen er eine faft entgegengefetzte Methode befolgt hat. Sie find auf rothbraunem Grunde gemalt, den er in den Schattenpartien mit leichtem Violettgrau überzog; die lichten Stellen wurden mit frifchen, kräftigen Tönen aufgefetzt, durch Verminderung des Impafto bis zum Schatten abgeftuft, die urfprüngliche Grundfarbe, hie und da ausgefpart, modellirte fo vortrefflich und wie von felbft den Augapfel, die Lider, Nafenbein, Lippen und den Uebergang zum Halfe. Ueberblickt man feine Gemälde, fo erfcheinen fie allerdings ungleich an Werth und Gelingen. Hie und da hat er fich in feinen Wirkungen getäufcht, und ift nicht felten unglücklich durch die violette Untermalung, die wieder durchfchlug. Die Anwendung von Asphalt, der bei forgfältiger Behandlung fo grofse Vortheile gewährt, ift gar vielen feiner Bilder verderblich geworden. Dies Schickfal theilt er mit den meiften Malern aus der erften Hälfte des Jahrhunderts. Ueber die Wahl der Tonlage, bald bleich und fchattenhaft, bald düfter, bald im phantaftifchen Halbdunkel, das dem Reich der Träume, nicht der Wirklichkeit entlehnt ward, dürfen wir nicht mit ihm rechten; denn nur fie gewährte die Möglichkeit, diefe feenhaften Scenen zu fchildern, der Dichtung Dafein zu verleihen, was wir als Ziel und Gipfel aller Kunft erkennen. Eine Reihe von wohlgelungenen Werken bezaubert auch durch die Frifche der Karnation, durch die kühne Vollendung über dem geheimnifsvollen Untergrund. Das Gefühl für die Einheit einer Stimmung aber ift bei ihm überall fo mächtig, dafs wir nichts anderes verlangen. Selbft die häufige Anwendung feiner Lieblingsfarben, die Wiederkehr feines Dreiklangs Gelb - Violett - Weifs ermüdet nicht, da er mit ihnen ftets reiche harmonifche Wirkungen erzielt.

Einen Farbendichter kann man ihn nicht nennen, eben weil fein Chiaroscuro überall den Vorrang behauptet. Hier aber müffen noch zwei Eigenthümlichkeiten Prudhons zur Sprache kommen; die eine ift eine Vorliebe, wie die für jene Farbenreihe, die andere ein wirklicher Fortfchritt, den ihm die Folgezeit dankt. Einmal bevorzugt er offenbar das von oben einfallende Licht. Es dient ihm hier vorzüglich, gewiffe Schwächen der Gefammtumriffe, nicht vollends aufgelöfte Störungen im Flufs der Linien, durch Schatten zu verhüllen, wie in Pfyche's Entführung; dort erzeugt es durch die ftarken Schlagfchatten vortretender Formen fcheinbare Fehler der Modellirung, wie im fchaukelnden Zephyr; ftets jedoch überrafcht der Eindruck, wo fein mächtiger Lichtftrom auf einen fchönen Leib herabfluthet. Andrerfeits hat er durch die eingehende Ausbildung zweier Pläne von Licht und Schatten eine überaus malerifche Lichtvertheilung eingeführt, die fein perfönliches Eigenthum ift, eine Neuerung, die wir fofort bei Géricault wiederfinden, dem erften, der fie zu fchätzen wufste.

Mit allen diefen Kunftmitteln finden wir Prudhon eben auf einem Wege, der fich immer weiter von der herrfchenden Richtung entfernt. Hier ift der Gegenfatz zu Davids unmalerifchem Wefen deutlich und greifbar. Dringen wir weiter zu den Merkmalen feines Stilcharakters vor, fo werden die Nüancen feiner. Die Zeitatmofphäre, die gemeinfame Grundlage der äufseren Bedingungen, wie des Dichtens und Trachtens übt ihren ausgleichenden Einflufs. Aber auch hier läfst fich die Eigenart Prudhons verfolgen, wenn wir die Entwicklungsphafen, die er durchmacht, im Auge behalten.

Nur in jenen erften Zeichnungen, die Copia geftochen, und hier und da unter den allegorifchen Darftellungen für das amtliche Papier der Regierung, nähert er fich noch der plaftifchen Auffaffung des menfchlichen Körpers, welche der gefammten Malerei unter Davids Disciplin eigen war. Dagegen unterfcheiden fich die Geftalten Prudhons fchon damals wefentlich von den gedrungenen Römerfiguren des ftrengen Reformators. Er liebt in der frifchen Erinnerung an Correggio die weiche Fülle des Fleifches; feine üppigen Mädchen und rundlichen Kinder haben nicht felten etwas zu materielle Derbheit. So zeigen fie fich in Amors Gefangenfchaft und Sieg, in den verfchiedenen Scenen »Amour caresse etc«, die wohl derfelben Zeit angehören. Daneben aber macht fich doch die vorwaltende Neigung zu den langen fchlanken Formen der Schule von Dijon bemerkbar, die noch in feinen fpäteften Arbeiten den entfcheidenden Lehrgang verrathen.

In Prudhons Stil hat fich ein deutliches Element von François Devosge erhalten. «Wir haben zwei nach Kompofitionen diefes Künftlers geftochene Blätter vor uns, — fchreibt Eugène Delacroix —, deren eigenartige Empfindung fich vollftändig in faft allen Theilen von Prudhons Talent wiederfindet, vergröfsert allerdings und vereinfacht, wie man fich vorftellen kann. Es ift ohne Zweifel ein befcheidener Ruhm, aber doch ein Ruhm einer fo fchönen Phantafie einen Charakter, gleichfam eine Marke aufgeprägt zu haben, die fie in allen ihren Schöpfungen aufweift.» — Es ift wohl der durchgehende Zufchnitt feiner Provinz, ein Lokaltypus, deffen konfervatives Beharren uns fo oft in der Kunftgefchichte begegnet. Und wenn diefe Vorliebe für die geftreckten Formen fich in Paris erhält, zuweilen fogar etwas manieriftifch wird, fo wundert man fich kaum, da die ganze franzöfifche Kunft bis dahin, feit der Schule von Fontainebleau und der Diana von Anet diefem Schönheitsideal faft ausfchliefslich gehuldigt und grade in ihm trotz Primaticcio und Parmegianino ein echt franzöfifches Nationaleigenthum zu befitzen wähnte. Auffallender bleibt, dafs er in der Zeichnung der Hände und befonders der Füfse fich niemals völlig von konventioneller Schulgewohnheit losgemacht hat. Die grofse Zehe ift ftets von den übrigen durch einen weiten Zwifchenraum getrennt, und die mittelfte am längften, fo dafs fich die Reihe dreieckig zufpitzt. In der Haltung der Arme und Beine verräth allzu künftliches Arrangement oft noch feine Verlegenheit, befonders wo er fich um monumentale Grofsheit bemüht. Das Streben nach graziöfer Leichtigkeit und Eleganz bringt ihn manchmal zu Verftöfsen gegen die natürlichen Proportionen, in die er um fo leichter verfallen mufste, da er meiftens frei aus dem Gedächtnifs fchuf. Darin völlig anders als David, der unfähig war irgend etwas ohne Modell zu zeichnen, kann man doch nicht fagen, dafs er die Naturbeobachtung vernach-

läſſigt. Aber ſeine lebensgroſsen Figuren leiden an einer gewiſſen Leere, obgleich eine Reihe von Zeichnungen und nackte Geſtalten in ſeinen Gemälden ſein Studium und ſein lebendiges Verſtändniſs des menſchlichen Körpers bezeugen. Die ſitzende Figur ſeines bevorzugten Modells Marguérite, die Verkörperung der Seele, ſeine Pſyche und Venus, La volupté und eine Bacchantin; dann unter den männlichen die Antinous ähnliche Halbfigur eines bekränzten Jünglings, ſein Daphnis, ſind eben ſo viel Belege ſeines Eifers, vor allem jedoch das Opfer des Mörders in ſeinem Hauptwerk. Der jugendliche Leib iſt — allerdings zu abſichtsvoll — ſo gelegt, daſs ſich die Formen in voller Schönheit entfalten; ſanfte Linien umſchreiben das edle Gewächs. Auch hier indeſs die Neigung zu den langen ſchlanken Beinen. Bei den Männergeſtalten im Alter der Kraft und wuchtiger Energie verweilt er ſelten. Schon der kühne Jäger, der ſich Aphroditens Umarmung entzieht, will ihm nicht gelingen. Männer und Greiſe, groſsartige Charaktere zu ſchildern, behagt ihm nicht; einſeitige Individualität widerſtrebt der abſtrakten Allgemeinheit ſeiner Auffaſſung. Dagegen hat er glücklicher als irgend Einer ſeiner Zeit viel liebliche Frauen und ſtrahlende Jugend geſchaffen.

Damit iſt wieder eine beſtimmende Linie in Prudhons geiſtiger Oiganiſation gegeben. Damit hängt auch die Ausbildung eines Idealtypus zuſammen, der allen ſeinen jugendlichen Geſichtern gemeinſam iſt. «Man bemerkte in den Bildern Prudhons gewöhnlich, ſagt Davids Schüler Delécluze, Frauen, deren Kleidung keinem Lande und keiner Zeit angehört, die jedoch durch ihre lieblichen Formen und einen lebhaften Ausdruck von Zärtlichkeit alle Klaſſen von Liebhabern verfuhrten. Dieſe Frauen waren nicht ſchön und ſahen ſich alle gleich; ihr Mund war groſs, ihre Augen tiefliegend und verſchleiert.» Wenig ſchmeichelhaft gemeint, wie ſie ſind, charakteriſiren die Worte doch nicht unrichtig.

Renouvier belehrt uns, daſs Prudhon dieſen Typus nicht in Burgund vor ſeiner italieniſchen Reiſe angenommen, noch von ſeiner Frau, die nach flüchtiger Leidenſchaft eine ſo dauernde Plage ward; er fand ihn im Allgemeinen an den Frauen, die ſich damals in Paris während der erſten Jahre der Revolution durch die «Expanſion» ihrer Schönheit und die Wärme ihres Gefühls auszeichneten. Möglich, daſs eine beſtimmte Perſönlichkeit, die ihm begegnet, ihr Bild unwiderſtehlich ſeiner Phantaſie aufgedrängt; es wird ſchwer halten, ein beſtimmtes Modell anzugeben. Wenn es nicht Madame Copia, die Frau ſeines trefflichen Stechers, war, die er 1793 in natürlicher Gröſse gemalt hat, ſo läge es am nächſten, an Marie Fauconnier zu denken, die grade in der Zeit ſeiner künſtleriſchen Durchbildung ſein Sinnen und Denken vielfach beſchäftigt. Aber dies Prototyp, welches es ſein mochte, wurde unter der Erinnerung an jene antiken Basreliefs geſchaut, nach denen Prudhon ſo viel Studien gemacht hat; dort vor allem hatte er dieſe tiefen Augenhöhlen und den groſsen Mund gefunden, die zugleich zur Erhöhung der Kraft, des träumeriſchen Ausdrucks und der Zärtlichkeit beitragen.

Dieſer Typus blickt in allen ſeinen Werken durch; aber Davids abſprechendem Urtheile, daſs er ſtets dieſelben Köpfe gemacht, daſs alle ſeine Geſichter denſelben Ausdruck haben, und daſs dieſer Ausdruck ſtets dieſelbe Grimaſſe ſei, können wir nicht beiſtimmen. Es war nicht mechaniſche, armſelige Wiederholung, ſondern die Macht des Schönheitsideals, deſſen Berechtigung wir anerkennen

müffen, fobald der Künftler uns in feine eigene ideale Welt verfetzt. Es ift uns weit mehr werth als die feelenlofen Gefchöpfe Davids, die fo viel von echter Weiblichkeit entbehren, fchon als Ausprägung und Beifpiel des Zeitgefchmacks. Doch fpiegelt fich darin noch mancher andere Eindruck, Vorbilder, die wir alle kennen und verehren; ift es doch vielmehr ein Refultat feiner künftlerifchen Ausbildung, aus Faktoren zufammengefetzt, die er felbft gewählt. Spielt nicht Lionardo's bezauberndes Lächeln hinein und Correggio's wonnige Verzückung, Formen und Mienen der Lieblingstypen feiner beiden erklärten Führer! Sein Amor und feine Kinder mit den grofsäugigen Katzengefichtern bezeugen am beften, wie fympathifch ihm der Anflug faunifchen Wefens war. Die Zeichnung mit den drei Halbfiguren eines Jünglings zwifchen Tugend und Lafter (Br. 50) verräth uns, wie er den Wegen Lionardo's nachging. Gehört nicht auch das Bildnifs Conftanze Mayers mit dem lächelnd geöffneten Mund in die nämliche Reihe? Niemand wird ihm ein Eigenthum anfechten, das fich als adäquater Ausdruck feiner eigenen Natur erweift. Und er hat mit diefem Kapital reichlich und glücklich gewuchert, den Typus ftets abgewandelt je nach den Charakteren, die er wiedergeben wollte, ihn hier mit füfser Sinnlichkeit erfüllt und dort zu hoher Idealität gefteigert. Er weifs für jede Sphäre den richtigen Ton zu treffen, mag er uns das Weib Potiphars und Melidors kühne Geliebte vorftellen oder die leidenfchaftslofen Gottheiten der Freiheit, der Gleichheit und des Gefetzes. Wer unter allen Zeitgenoffen hätte fich feinem Vorbilde Correggio fo glücklich zu nähern vermocht wie Prudhon in dem Kopf der Jo, den er in Correggio's Bild (im Berliner Mufeum) für den vom Sohne des Regenten Orléans ausgefchnittenen um 1813 einzufügen hatte. Wie der hohe Ernft in den Schützerinnen der Republik, ift hier eine erhöhte Sinnlichkeit durch den Reiz der malerifchen Behandlung zu idealer Schönheit verklärt.

Und der Wahl des Typus entfprechend, weislich und wohlberechnet, ift bei Prudhon auch die des Koftümes. Delécluze hat Recht, in den meiften feiner Darftellungen gehört die Kleidung keinem Lande und keiner beftimmten Zeit an; — aber fie follen es auch nicht, da er uns in das Reich feiner eigenen Erfindung entrückt. Abfichtlich hat er das moderne Koftüm nicht in feine abftrakten Kompofitionen einführen wollen, und das antike mit fehr viel Gefchmack verändert. Welche Vortheile er aus der Tagesmode zu ziehen verftand, beweifen feine Vignetten zur Neuen Heloise. (Br. 87—90.) Selbft Moreau, der fonft darin fo gefchickt ift, hat bürgerliche Stoffe nie mit folchem Stil behandelt. Für die neuen allegorifchen Wefen der Revolution war es am beften, auch neue Gewandung zu fchaffen. Seine mit feinem Sinn für die Vorzüge der Antike, doch nach modernem Gefühl arrangirte Draperie giebt die Denkweife der Zeit viel wahrheitsgetreuer und liebenswürdiger als die antiquarifche Nüchternheit Davids. Prudhon folgt eben den künftlerifchen Bedürfniffen und dem malerifchen Zwecke mehr als irgend einer andern Rückficht. Er drapirt und knotet, baufcht und fchmeidigt, die Formen des Leibes hier zu verhüllen, dort fehn zu laffen, und bringt ftets eine ungemein gefchmackvolle Gewandung «mit grofsen und entfchiedenen Falten und Ruhe in den breiten Flächen» zu Stande, wie er felbft einmal dem jungen Devosge vorfchrieb. Ernft und grofsartig erfcheint die Gerechtigkeit

auf dem Thron mit ihrer unter der Bruſt gebundenen Tunika und dem Mantel über den Knieen; ſelbſt im raſchen Flug noch bewahrt ſie dieſe Würde. Die Freiheit trägt ihr Haar durch ein Band emporgeknüpft und einen ſtarken Gurt um das einfache Kleid. Das Milchmädchen, das vom Burſchen erhaſcht wird, mit dem niedlichen Häubchen; das verlockende Weib des Potiphar ſind Beiſpiele ſeiner zartſinnigen Empfindung. Die Tänzerin mit dem Triangel, welch ein Schwung, welch jauchzendes Leben, und zugleich wie viel Anmuth iſt in jeder Linie, (Br. 97; vergl. die Abbildung S. 17.)

Dem beſonderen Charakter des Gegenſtandes, der Perſonen, der momentanen Stimmung weiſs er eben in allen dieſen Einzelheiten gerecht zu werden. Der richtige und durchgefühlte Ausdruck iſt der Art Prudhons ſo ganz eigenthümlich, daſs er ſich in lebhafteſter Bewegung wie in der gröſsten Ruhe, ſelbſt in der reinſten Harmonie der Züge noch ausſpricht. Eine gläubige Verheiſsung für die ſchönſten Träume iſt ſeine «Conſtitution», über dem Eingang ins Reich der Ideale von 1789. Wie traulich neigt ſich die Mutter der Weisheit über die eifrig ſtudirenden Kleinen, in jenem angefangenen Gemälde des Louvre, wo ſie ihnen die Lampe am Kandelaber anzündet. Welch gehaltene, aus dem Innerſten empordringende Wonne athmet die Liebeserklärung des Jünglings, welch unſägliche Trauer in den Vereinſamten am Kreuzesſtamm. Wie armſelig und leer erſcheint Davids Paris und Helena neben Prudhons anſpruchsloſer Kompoſition «En Jouir». Die ganze Inbrunſt der Liebe, die der weiten Welt um ſich her vergiſst, liegt in der Umarmung Melidors, der im Dunkel der Nacht, zwiſchen Meer und Felſen allein, die Geliebte feſthält. Der pſychiſchen Erregung, dem Gemüthsaffekt reinen und ſchönen Ausdruck zu leihen, das iſt Prudhons höchſte Kunſt, darin zeigt ſich ſeine ganz einzige Begabung. Am Anfang ſeiner ſelbſtändigen Thätigkeit verfällt die Anmuth gelegentlich in Affektation, ſtreift ſeine Vortragsweiſe leicht an Koketterie: wie in den Darſtellungen La Cigale, En Jouir und in der Adreſſe der Bijouterie Merlen. Hernach aber dringt er zu freier Schönheit und Wahrheit hindurch. Und wir dürfen ſelbſt jenen Tadel nicht ohne Vorbehalt aufrecht erhalten.

Man hat bisher kurzweg nach den Stichen geurtheilt, in denen dieſe Kompoſitionen verbreitet wurden. Jetzt liegen faſt überall die Originalzeichnungen vor; getreue photographiſche Aufnahmen ermöglichen die Vergleichung. Es muſs ein Wort über die Stecher geſagt werden. Jacques Louis Copia aus Landau, der ſchon 1799 im 35. Jahre geſtorben iſt, hat beſonders die Neigung, den Anflug von preciöſer Grazie und Koketterie, den die Geſtalten Prudhons haben mochten, zu verſtärken. Während der Zeichner ſelber ſichtlich bemüht iſt, ſich aus dem gezierten Weſen des XVIII. Jahrhunderts loszuringen, nähert der Stecher ſich wieder der herkömmlichen Phraſe, auf die er eben zu ſehr eingeübt war. Man braucht nur Prudhons Entwürfe zu Amors Gefangenſchaft und Sieg (Br. 48. 49), zu dem Gedicht Gentil-Bernards (Br. 92.) neben Copia's Stiche zu legen. Mit Barthélemy Rogers Wiedergabe der «von der Liebe verführten Unſchuld, die von der Luſt fortgezogen, von der Reue gefolgt wird» ſteht es ähnlich. Sonſt lebt ſich dieſer Schüler zuſehends in Prudhons eigene Weiſe und freie Auffaſsung ein. Er giebt ſehr bald nicht allein die Zeichnung und den Charakter der Geſtalten treu wieder, ſondern auch den Stil des Ganzen, ja die latente Wärme der Empfindung ſelber.

Auch in fpäteren Arbeiten ift ein Unterfchied zwifchen den Zeichnungen und Gemälden des Meifters und den Reproduktionen der Stecher und Lithographen. Schon Blanc hat Laugiers Stich nach dem «fchaukelnden Zephyr» mit dem Bilde verglichen und hebt den abweichenden Eindruck hervor. Die Geftalt des Knaben nimmt in der Nachbildung mehr Raum ein, ift durch etwas derbe Arbeit zu kräftig modellirt; der Hals erfcheint zu gedrungen, und das Ganze hat an Leichtigkeit und Eleganz viel eingebüfst. Die Manier der Behandlung, die Laugier gewählt hat, war für Prudhons duftige Schöpfung zu fchwerfällig. Genug, man lernt des Künftlers eigene Art erft richtig, und durchgehends höher fchätzen, feitdem die Originale zugänglich geworden find.

Darnach fehen wir in der falfchen Grazie, die den früheren Arbeiten anhaftet, nur einen Tribut an die altgewohnte Gefchmacksrichtung, der felbft ein fanatifcher Gegner wie David nicht entging, wenn die akademifche Gewohnheit fich bei ihm auch anders äufserte. In den Vignetten fur die Regierung vereinigt Prudhon bereits die franzöfifche Anmuth und Eleganz mit der antiken Linienfchönheit, die wir in Gemmen und Kameen oder kleinen Vafenbildern bewundern. Stehen feine Geftalten allein, oder feien fie gruppirt, die Anordnung ift faft immer gleich gelungen. In den neunziger Jahren leitet auch ihn noch hie und da die plaftifche Auffafsung der herrfchenden Kunftweife, rundet fich die Einzelfigur wohl noch ftatuarifch ab, baut fich die Kompofition zur fteilen Pyramide wie ein Standbild auf, oder zieht fich locker in die Breite, wie ein Relief. Amor, der zur Raifon gebracht wird, und das Gegenftück, das Gefetz, das dem Wüthenden wehrt, und anderes ift noch in diefer Weife gedacht; die Préfecture de la Seine dürfte einem Bildhauer gerecht fein. Feierlich zu breiter Pyramide ordnen fich die allegorifchen Frauen im Bilde der Konftitution; in der Rache der Ceres gehorchen drei Geftalten im erregteften Moment und verfchiedenartigfter Bewegung dem ftrengen Gefetz der Linie. Spät noch in dem Entwurf, wo das Verbrechen vor das Tribunal der Gerechtigkeit gefchleppt wird, ringt er mit dem allgemeinen Brauch reliefartiger Vertheilung; aber nur, um defto entfchiedener dann den Sieg des malerifchen Prinzips zu feiern. Die Tiefe des Raumes, Luft und Licht, der Zauber des Helldunkels und die Farbentöne find ihm allein mafsgebend, feitdem er fich felbft gefunden. Die vollendete Einfachheit der Anordnung, das aus dem innerften Kern des Gegenftandes felbft gefchöpfte Gefetz der Geftaltung zeichnet alle feine Kompofitionen aus. Daran erkennt man in der geringften Studie, die unter feinen Händen hervorging, einen Mann, der tief innerlich von den Schönheiten der Antike infpirirt ift. Bis ins XV. und XVI. Jahrhundert, zu den klaffifchen Italienern müffen wir zurückgehen, um Vergleichbares zu finden, aus dem er feine Einfalt und Wahrheit gelernt, wenn es auch keinem hiftorifchen Beurtheiler beikommen wird, ihn diefen Vorbildern als ebenbürtig an die Seite zu ftellen.

Die grofse Darftellung, die uns vor den Thron der Unfterblichkeit führt, ift unverkennbar aus der Schule von Athen erwachfen. Aber in vollem Verftändnifs feiner Aufgabe hat er nicht, wie Raphael dort, die allegorifchen Frauen hinaus an die Decke verlegt, fondern ftellt fie mitten hinein unter ihre Jünger; diefe indefs find dem kräftigen Drang des Lebens entrückt, hier ftöfst nicht heftig

individuelles Gebahren und einfeitige Kraft auf einander, fondern in feierlicher Gemeinfchaft ift der Einzelne ins Allgemeine verklärt. Und doch, wie viel Handlung und Bewegung, wie viel Mannigfaltigkeit der Gruppen in der überfichtlichen Einheit erfcheint uns hier im Vergleich zu Ingres' vielgerühmter Apotheofe Homers! Von Phrofine und Melidor fagte Delacroix: «diefe einzige Erfindung ftellt ihn an die Seite Correggio's.»

Prudhon ift eben vor allen Dingen Maler. Deshalb fucht er feine Vorbilder fchon inftinktiv mehr bei den Meiftern der Glanzperiode der Malerei, als unter den Skulpturen und Vafenbildern, die aus dem Alterthum auf uns gekommen. Und fo ift er frei geblieben von dem verhängnifsvollen Irrthum, den David mit feiner «plaftifchen Schönheit» gepredigt. So ift fein Schaffen nicht ein mühfeliges Zufammenflicken hier und dort aufgelefener Stücke, keine nüchterne Verftandesarbeit nach vorgefchriebenen Rezepten, fondern alles erwächft aus der künftlerifchen Idee, die ihm leuchtend und lockend aufgegangen, formt und bildet fich organifch unter der belebenden Wärme des angeborenen Gefühls, das er an den höchften Muftern vielfach und glücklich geläutert.

Kein Wunder, dafs diefe originalften, werthvollften Gaben in einer Epoche unbekannt blieben, die der Schule Davids anheimgefallen war. Wenn ihr ftrenges Oberhaupt recht gegen Prudhon ergrimmt war, nannte es ihn wohl den Boucher feiner Zeit, um den Vertreter einer verführerifchen Gefchmacksverirrung zu bezeichnen, der noch dem alten Glauben an die hingerichtete Tradition ergeben war. Allerdings, in mancher Hinficht war Prudhon noch dem Geifte des XVIII. Jahrhunderts verwandt. Er hat die Heiterkeit feiner Gedanken, die leichte Grazie feiner Erfindung gleichfam herüber gerettet aus der glücklichen Zeit geiftreicher Spiele, hat dem forglofen Lebensgenufs der gebildeten Welt am Hofe des Königs den unnachahmlichen Schwung, die eleganten Formen, den Schein mühelofen Schaffens abgelaufcht. Er trägt noch vielfach dem Gefchmack an durchfichtigen Allegorien Rechnung, ihm felbft liegt noch ein gut Theil vom erotifchen Temperament der alten Zeit im Blute. Ihm dankt er, wie manche Plackerei, die duftigften Blüthen feiner Kunft. Hingegen, mit der herabgekommenen Galanterie des XVIII. Jahrhunderts hat er gebrochen; aber ohne Nachtheil der Empfindung, die überall vorwiegt; er hat fich losgemacht von dem Zopf der alten Mythologie, an dem die Akademiker das letzte dürftige Endchen geflochten.

Zu Rom hat auch er die Läuterung und Vertiefung gefunden, nach der die Zeit ein ernftes moralifches Bedürfnifs empfand. Aber er glaubte nicht wie David, der fchwerfällig und nüchtern nur mit anftrengendem Pumpenwerk zur Produktion kam, fein Heil in der Nachahmung einer einzigen, längft vergangenen Kunftperiode zu finden, raffte nicht mit haftigem Sammelfleifs wie jener die Brocken für den Bedarf der eigenen unfruchtbaren Erfindung zufammen. Prudhon hat das beffere Theil erwählt. Als man ihn fragte, was er eigentlich in Italien getrieben, antwortete er: «Ich habe mich damit befchäftigt, die Meifterwerke anzufchauen und zu bewundern!» Nicht in raftlofer Gefchäftigkeit, fondern in der ftillen Erfüllung mit den erhebenden und erweiternden Eindrücken vollzog fich feine Wandlung und Befreiung. Auch er hat feinen Gefchmack an der Antike gereinigt, aber nur um dann felber im Sinne feiner eigenen, ganz modernen Empfindung und

Phantafie zu fchaffen, den Pfad weiter zu wandeln, wo ihm ein Lionardo vorangeleuchtet. Und wenn es ihm fchon verfagt blieb, auch nur einem Correggio gleichzukommen, mit dem ihn die Franzofen fo gern zufammenftellen, war doch diefe treue Nachfolge von Wichtigkeit und Werth.

Jacques-Louis David und feinem Anhang fchroff entgegen zu treten, lag nicht in feiner Natur. Wider die Umtriebe einer folchen Partei und die dynaftifchen Intereffen eines Mannes, der darauf ausging, allein zu dominiren, auch feinerfeits Partei zu machen, fchien feiner echten Künftlergefinnung aufserdem unwürdig. Bei aller Befcheidenheit aber, die ihm eigen ift, hat er klar und entfchieden genug mit der klaffiziftifchen Schule abgerechnet, fo dafs wir feinen Standpunkt nicht verkennen dürfen. Es gefchah bereits zu Rom, fobald überhaupt eine Auseinanderfetzung mit Davids Prinzipien nöthig wurde. Als fein Freund Fauconnier, erftaunt über Prudhons Schweigen, nach feiner Meinung von Drouais und deffen Marius, den man in Paris damals felbft Davids Horatiern vorzog, gefragt hatte, äufserte er fich mit kundigem Blick über die Schwächen diefer ernften, verftandesmäfsigen, aber nichts defto weniger theatralifchen Manier. Dann aber heifst es, fo recht als eigenes Bekenntnifs: «Viel zu viel Gaukelfpiel, das die Augen ermüdet, ftatt jener fchönen Ruhe des Farbentones, der die Handlung der Perfonen vorherrfchen läfst und dem Befchauer erlaubt, fie genau zu betrachten, ohne fich zu verwirren, ihm Zeit läfst, fich ganz mit der Stimmung zu durchdringen, die fie befeelt, damit ihm nur der Charakter des Helden, den er zu fehn geglaubt, in der Seele bleibe. Man ift unglücklicher Weife immer darauf verfeffen, was ein Bild macht, ein Tableau, anftatt einfach zu verfuchen, eine Handlung in der ganzen Stärke der Wahrheit und der Empfindung darzuftellen, ohne fie fonft zu belaften und künftlich auszufchmücken, wodurch man fie blos verdirbt.»

Damit war fein Standpunkt ein für alle Mal ausgefprochen, und die Zeitgenoffen haben fehr wohl begriffen, was ihn von ihnen fchied. Die herrfchende Zunft antwortete damit, ihn todtzufchweigen. Weit wichtiger als die theoretifche Auseinanderfetzung ift indeffen jener innere Widerfpruch feines Wefens gegen die Praxis Davids. Was er auch darftellt, er ift ftets mit voller Seele dabei; er giebt den Gedanken und die Handlung energifch wieder und bringt die eigenartige Stimmung harmonifch und wirkfam zum Ausdruck. Er weifs feiner Liebespoefie den Hauch der reinen Natur und heiliger Einfalt zu bewahren und erfüllt feine allegorifchen Geftalten mit ethifchem Gehalt, mit echter wahrer Gefinnung.

Im Vollbefitz diefer köftlichften Eigenfchaften, verbunden mit der Herrfchaft über fo anziehende Formen, hat er in den verfchiedenften Vorwürfen den Geift und die Leidenfchaft der Zeit glücklich ausgeprägt. Wer gewöhnt ift, das lebhaftefte Zeichen der Ideen und Menfchen in der Kunft zu fuchen, wird in ihm den idealften und anfprechendften Ausdruck der revolutionären Epoche finden, wie er in David den Ausdruck ihrer gröfsten Energie erkennt. «Es giebt zu viel Künftler, welche die düftere Seite, die fieberhafte Erregung jener Tage vertreten, zuviel auch, ihre Frivolität zu zeigen; machen wir einen gröfseren Platz für Den frei, der fie in ihrer gröfsten Heiterkeit gefehen. Prudhon fteht in der Revolution wie ein religiöfer Künftler, fagt Renouvier. Seine Freiheit ftützt fich auf Gefetz und Weisheit, fein Genius wird vom Studium geleitet, und in feinem

erſten Meiſterwerke ſteigen Weisheit und Wahrheit auf die Erde herab.» Eben durch dieſes Feſthalten an dem moraliſchen Ideal hängt er aber auch mit den werthvollſten Tendenzen des Kaiſerreiches zuſammen. Andrerſeits war er nicht pathetiſch genug für die Revolution, noch ein Schlachtenmaler nach dem Herzen des Kaiſers.

Doch iſt ja nur ein Theil ſeines Schaffens den republikaniſchen Ideen und politiſchen Tendenzen gewidmet, welche die Geſchichte ſeiner Gegenwart geſtalteten; bei weitem die gröſsere Hälfte gehört dem allgemeineren Intereſſe an und bietet ſich kulturhiſtoriſcher Betrachtung dar. Er vertritt Elemente, die in der Geſchichte der Literatur lange ſchon als bedeutſam anerkannt ſind. Dort begegnen wir ihnen beſonders in Deutſchland, unter den Siegesboten, die unſere klaſſiſche Dichtung heraufführen, während wir in der bildenden Kunſt faſt vergebens nach ihnen ſuchen. In Frankreich aber tritt uns dieſer mächtige Factor hier in gleicher Frühlingsanmuth entgegen. Prudhons Liebeslyrik, die auch nicht ohne Anregung von Rouſſeau geblieben, Prudhons Naturgefühl entſpricht jener deutſchen Erſcheinung in der Literatur. Ich wüſste mir Niemand zu denken, der Goethe's Werther und ſeine verwandten Gedichte ſtilgerechter, congenialer, und doch ſchöpferiſch geſtaltet haben würde, als Prudhon.

Damit aber hängt zuſammen, daſs ſich hier wie dort ſeine Bedeutung nicht in der hiſtoriſchen Stellung erſchöpft, die er innerhalb ſeiner Umgebung einnimmt. Seine beſten Anſprüche gründen ſich nicht darauf, was er zur künſtleriſchen Verkörperung der flüchtigen Gegenwart beigetragen, ſondern auf den bedingungsloſen Werth ſeines Schaffens überhaupt. Nicht in der Wahrheit des Augenblicks, ſondern in der Dichtung, im Land der Ideale lag ſein Reich.



Anmerkungen.

LITERATUR: Aufser den bekannten Werken von Charles Blanc und Julius Meyer, Renouvier und Goncourt find zu nennen:

als ausführlichfte Monographie Ch. Clement «Prudhon, Sa Vie, ses oeuvres et sa Correspondance» zuerft 1867—68 in der Gazette des Beaux Arts, dann 1872 mit 30 Illuftrationen. Paris, Didier et Co. gr. 8⁰ — III. Aufl. in 12. 1880

Daneben: Edmond de Goncourt, Catalogue raisonné de L'oeuvre peint, dessiné et gravé de P. P. Prudhon. Paris. 1876. 8⁰.

als erfte Quelle: (Voiart) Notice Historique sur la vie et les ouvrages de P. P. Prudhon, Peintre A Paris . . . 1824. 8⁰.

Aufserdem der Artikel von Delacroix in der Revue des Deux Mondes 1846. — Alfred Sensier, Le roman de Prudhon. Revue internationale de l'Art et de la Curiosité. 15. Dec. 1869. — Charles Gueulette, Mlle. Constance Mayer et Prudhon. Gazette des Beaux-Arts 1879. — Adolf Rofenberg, Gefch. d. mod. Kunft. 1882.

REPRODUKTIONEN: Auf die Photographien von Ad. Braun & Co. ift überall Bezug genommen worden, weil fie allein eine authentifche Vorftellung geben können.

Die wichtigften Stecher find;

Copia, Jacques Louis (1764—1799): Vengeance de Cérès. — Amour réduit à la raison. — Le cruel rit des pleurs . . . — Constitution française. — L'Égalité et la Loi. — La Liberté. — En jouir. — Vignetten zur Nouvelle Héloise.

Roger, Barthélemy (geb. 1770): La Paix. — La Vengeance divine poursuit le crime. — L'Innocence préfère l'Amour à la Richesse. — L'Amour séduit l'Innocence. — Vignetten, allegor. Figuren etc.

Ferner Blanchard fils: Porträt Jofephinens. — Mlle. A. Bleuze: Minerve alimentant les Arts et les Sciences. — Debucourt: Aquatinta nach dem Entwurf zur Himmelfahrt der Maria. — Gelée, François Ant.: La Justice divine poursuit le Crime. — Laugier: Zephyr. — Müller, Heinr. Carl: Pfyche. — Ofterwald: L'Etude guidant l'essor du Génie. — Pitaux: Zephyr. — Reynolds: Chriftus am Kreuz, Aquatinta. — Schaal: Daphnis u. Chloe. — Villerey: Le Printemps oder Amour et Innocence.

Unter den Lithographen, welche nach ihm gearbeitet haben, find hervorzuheben:

Aubry Le Comte. — Bellenger. — Boilly, Jul.: Venus au bain. — Alma Venus. — Préparatifs de guerre. — Themis. — L'Ame. — Dekoration im Hôtel St. Julien. — Die Jahreszeiten etc. — Dumeray. — Grévedon: Zephyr. — Lavigne: Chriftus am Kreuz. — Leroux. — Pérouard. — Poterlet. — Sirouy: Venus u. Adonis

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

XII.

ANTOINE-JEAN GROS

Von

Richard Graul.



Antoine-Jean Gros.

Geb. am 17. März 1771 in Paris; geſt. daſelbſt am 25. Juni 1835.

Ein Menſch von weicher Gemütsart und tiefer Empfindung, doch ohne die Kraft, ſich ſelbſt zu bejahen, von einem wechſelvollen Schickſal aufgegriffen und emporgehoben, um dann, als er ſich ſelbſt untreu wird, zur Selbſtvernichtung getrieben zu werden, — ein ſolcher Menſch war Antoine-Jean Gros, der talentvolle Schüler David's und der glänzende Verherrlicher Napoleon's. Was ſein Lehrer als Maler des Konvents geleiſtet hatte, das vollbrachte Gros in der Spanne Zeit, da Napoleon im Bewuſstſein ſeines Volkes als Heros lebte, und was der Künſtler ſo, dem inſtinktiven Drange ſeiner Seele folgend, ſchuf, hat mehr als bloſs hiſtoriſchen Wert in der Entwickelung der modernen franzöſiſchen Malerei gehabt.

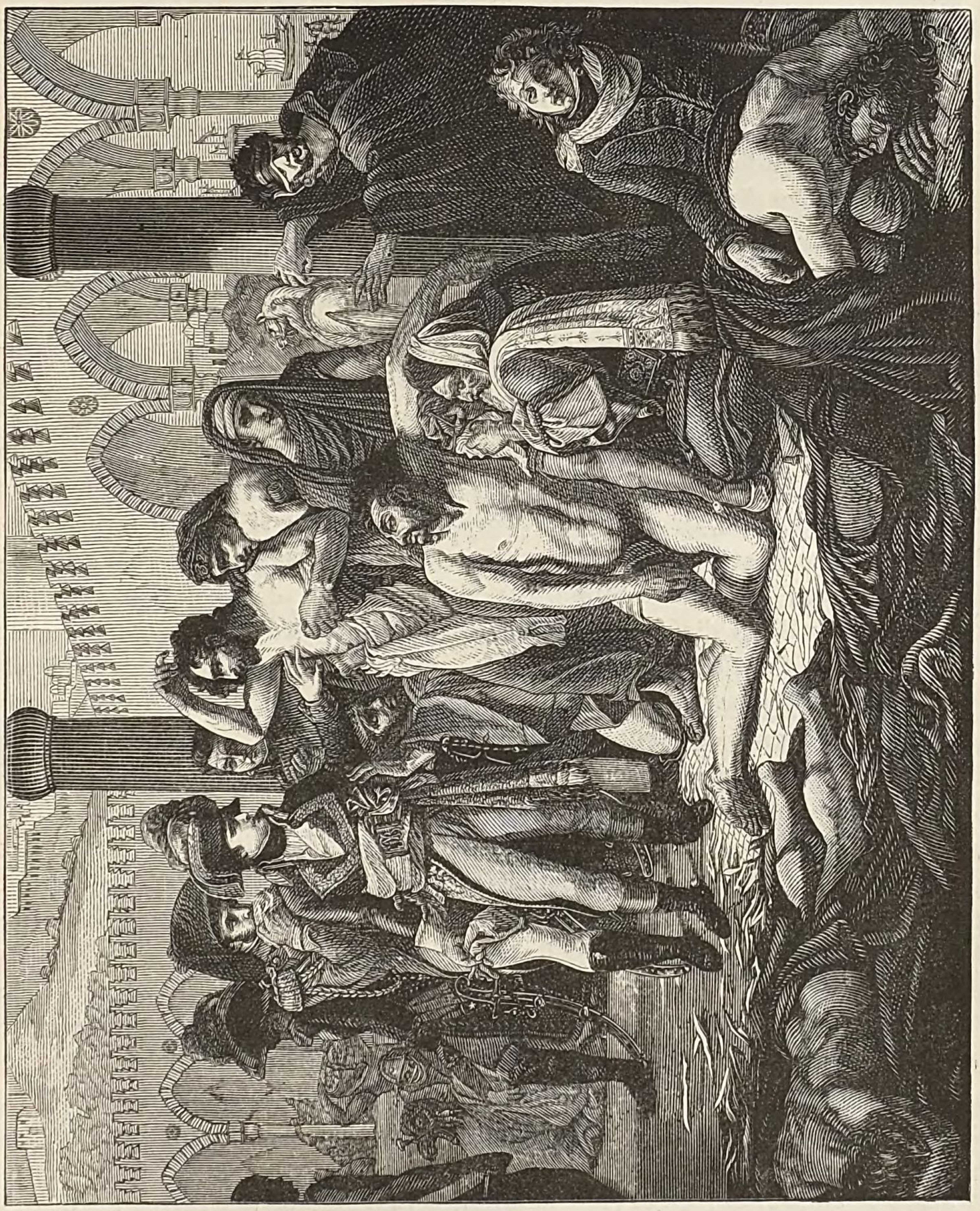
Gros wurde am 17. März 1771 in Paris geboren. Der Vater war Maler von Miniaturporträts und auch die Mutter Cécile-Madeleine, geborene Durand, hatte einige Anlage zum Zeichnen: ſie konnte dem Miniaturiſten bei ſeinen Arbeiten behilflich ſein. In dieſer künſtleriſchen Umgebung wuchs das Kind auf; der lebendige Sinn lieſs es bei Zeiten vertraut werden mit den Kunſtſchätzen, die der Vater, ein eifriger und verſtändiger Sammler, in anſehnlicher Zahl zu vereinigen wuſste. Der Nachahmungstrieb regte ſich, Hand und Auge erhielten unter der fürſorglichen Anleitung der Eltern bald die frühzeitige Uebung, welche den Grund legte zu jener Sicherheit und Leichtigkeit in der Wiedergabe des Geſehenen, die Gros ſpäter auszeichnete. Der Verkehr mit dem Maler und

Kunftexperten Lebrun erweiterte den Gefichtskreis. Lebrun's Frau, die nachmals berühmte Porträtmalerin Vigée-Lebrun, hatte Gefallen an dem munteren Wefen des aufgeweckten Knaben, deffen lebendige Augen voller Theilnahme dem Zuge ihres Pinfels folgten. »Aber warum machft du immer nur Herren und Damen, und nie Pferde?« fragte er fie einft. Als nun die Künftlerin verficherte, fie könne keine machen, da setzte fie das fiebenjährige Kind durch die Gefchicklichkeit in Erftaunen, mit der es ein Pferd fkizzirte. Das Rofs in feiner Bewegung, das war und blieb die Paffion Gros'. Nicht weit von der Wohnung, in der rue des petits champs, lag der Marftall des Herzogs von Orléans, hier machte Gros feine Pferdeftudien. Später noch, als er nach dreijährigem Befuch das Collège Mazarin verlaffen hatte, gab es für ihn kein gröfseres Vergnügen, als eine alte Rofinante der Nachbarfchaft als Ritter zu befteigen oder mit einem Kameraden dem Zuge der Gefpanne auf der Fahrt zu den Wettrennen zu folgen. Gros ward in der Folge der erfte moderne franzöfifche Maler, welcher an Stelle des konventionellen Pferdes feiner Vorgänger das richtig beobachtete Thier mit realiftifcher Treue darftellte. Gern rühmte fich der Künftler diefer Fähigkeit und meinte einft in Hinblick auf Carle Vernet's Pferde, »ein einziges der feinen fei im Stande, drei von der Art Vernet's aufzufreffen«.

Schon mehrfach hatte der kleine Gros unzweifelhafte Proben eines aufsergewöhnlichen Talentes abgelegt. Zum Neujahrstag 1779 überreichte er der Mutter, der er in zärtlicher Liebe zugethan war, eine allegorifche Kompofition, zwölfjährig zeichnete er die Porträts der Eltern und ein andermal den Grofsvater Durand. Da galt es nun, für den angehenden Künftler den geeigneten Lehrmeifter zu finden. Der Vater machte fich auf und nahm ihn mit fich in den Salon im Louvre, und als er auf die Frage, welches der ausgeftellten Gemälde ihm das befte dünke, erfuhr, dafs dies David's »Andromache den Leichnam Hektor's beweinend« fei, wurde zur grofsen Freude des jungen Kritikers befchloffen, ihn zu David ins Atelier zu thun.

Das war im Jahre 1783. David's Beftreben, nach Vien's Vorgang die Pfade der Tradition zu verlaffen, trat in jenem Bilde deutlicher zu Tage als in irgend einem feiner bisherigen Werke. Der Maler des »Schwures der Horazier« erfcheint darin wie vorgebildet. Ungeheurer Beifall lohnte den Künftler. Noch nie fchien die Antike tiefer erfafst, die packende Wahrheit des Ausdrucks forgfamer beachtet — der eklektifch zufammengefuchte Apparat, die würdige Drapirung, verdeckte noch das hohle Pathos der Darftellung, liefs den Mangel an echter Empfindung nicht bewufst werden. Diefer Erfolg, der David endgültig in die Akademie brachte, genügte dem ehrgeizigen Streber nicht. Zu gründlicheren Studien zog er zum zweiten Male nach Italien (Ende September 1784), fo dafs der Eintritt Gros' in fein Atelier verfchoben werden mufste. Für diefen war die Verzögerung ein Jahr ungeduldigfter Erwartung. Mit eifernem Fleifse, bis zur Gefährdung feiner Gefundheit, bereitete er fich auf feine Lehrzeit vor und machte unter der ftrengen Obhut feines Vaters fchnelle Fortfchritte. Im Oktober des folgenden Jahres kehrte David, nunmehr der gefeierte Schöpfer der »Horazier«, die er in Rom vollendet hatte, nach Paris zurück und begann, umringt von einer wachfenden Schar ergebener Schüler die Stellung eines diktatorifchen Meifters zu

beanſpruchen. Wieder verſtrich ein Jahr und Gros, der ſich David's ganz beſonderer Aufmerkſamkeit erfreute, hatte der natürlichen Leichtigkeit ſeiner Auffaſſung jene Reife techniſchen Wiſſens zugefügt, welche ihn befähigte, mit bemerkenswerther



Hauptgruppe aus „Napoleon bei den Peſtkranken zu Jaffa“ Paris, Louvre.

Sicherheit das Selbſtporträt zu malen, das ſich im Original in Toulouſe, in einer Kopie im Verſailler Muſeum befindet.

Auf dem Antlitz des Fünfzehnjährigen ruht der Ausdruck mittheilſamer Weichheit der Empfindung, ein liebenswürdiger Zug leiſer Sentimentalität. Zwei groſse und ſchöne dunkelbraune Augen blicken erſtaunt und neugierig heraus und beleben mit ihrem ſtillen Glanze die edlen, ruhigen Züge des friſchen Geſichtes,

lang gelockte dunkle Haare umrahmen es und darüber ift ein krämpiger Filzhut geftülpt. Diefer Menfch war eine zartbefaitete Natur, fenfitiv und der reinften Begeifterung fähig. In fich gekehrt verarbeitete er die Fülle feiner lebhaften Empfindungen, aber nach herben Erfahrungen feines Lebens barg er mehr und mehr den fchönen Kern einer wahrhaft gemüthstiefen Seele unter der glatten Oberfläche angewöhnter Kälte, hinter dem Riegel affektirter Verfchloffenheit.

Zwei Jahre blieb er bei David, dann trat er in die École royale des beaux-arts ein (1787) und trug in verfchiedenen Schüler-Konkurrenzen den Preis davon. Da brach die Revolution aus und mit ihr häusliche Bedrängnifs. Gros hielt feft zu den Seinen. Der Freiheitstaumel, welcher ganz befonders auch die Künftlerfchaft ergriff — fie fchwärmte »von einer Regeneration der Kunft durch die Revolution und von der Regeneration des Lebens durch die Kunft« —, liefs ihn kalt. Die Exaltation hatte keine Macht über diefen ftillen friedlichen Menfchen, dem nichts fremder war als der explofive Raufch und der geniehafte Drang. Vorfichtig wandelte er feiner Wege, gab Unterricht, die Seinen zu unterftützen, arbeitete für Buchhändler eine Reihe Porträts von Mitgliedern der Affemblée nationale und wagte hin und wieder selbftändige Kompofitionsverfuche. So malte er im Jahre 1791 ein »badendes Mädchen« (Mufeum zu Befançon), bald darauf fchweifte feine Phantafie, durch Pouffin angeregt, mit den »Schäfern Arkadiens« zu der Darftellung einer Jungfrau, die einem Schäfer Muth zufpricht — ein Spiegelbild feiner eigenen gedrückten Stimmung, vielleicht auch, dafs Erfahrungen erfter Liebe ihn bei der Wahl diefes »Et ego in Arcadia« beeinflufst haben. Nichts aber erftrebte er eifriger als den Konkurrenzpreis, der ihm den heifserfehnten Befuch Italiens als Stipendiaten der Akademie ermöglichen follte. Die Aufgabe war »Antiochus und Eleazar«. Gepeinigt von der Sorge um die Seinen arbeitete er in feiner Zelle, während draufsen der Sturm des Jahres 1792 wüthete. Die Bemühung war umfonft. Tieffte Niedergefchlagenheit umfängt ihn, er glaubt feinen Beruf verfehlt zu haben. Zu diefem Mifsgefchick gefellt fich der Jammer der Familie, aus deren Mitte der Vater geftorben war — aus Gram über den Verluft feines Vermögens im finanziellen Zufammenbruch der Zeit —, kommt noch die täglich wachfende Unficherheit des Aufenthaltes, welche ihn mehrmals zum Zeugen blutiger Auftritte machte. Das reifte in ihm den Entfchlufs, Paris zu verlaffen. David förderte lebhaft das Vorhaben feines Lieblings, der fo ganz mit Verzicht auf die Geltendmachung eigener Individualität fich zu dem antikifchem Dogma zu bekennen fchien, — da drängte ein aufregendes Ereignifs im Café des Cruches, einem namentlich von Künftlern viel befuchten Bierlokal, den Geängftigten zu befchleunigtem Aufbruch.

Es war an einem der letzten verhängnifsvollen Januartage des Jahres 1793, kurz nach der Hinrichtung Ludwig's XVI., als ihn Gérard, fein Mitfchüler bei David und nachmaliger Rivale, welcher Mitglied des Revolutionstribunals geworden war, als Emigrant apoftrophirte. Eine Denunziation der Art genügte, das Leben zu gefährden. In namenlofer Angft eilt Gros zu David und erhält durch deffen mächtige Vermittelung die Papiere, welche ihm die befchwerliche Reife nach Italien ermöglichen. Die wechfelnden Schickfale diefer Fahrt führen ihn nach Nîmes, Montpellier, Cette und unter läftigen Pafsrevifionen nach Marfeille. Ueberall

läſst ihn die einnehmende Liebenswürdigkeit ſeiner Perſon Freunde und Gönner finden; mit Porträtiren erwirbt er ſich die Mittel zur Weiterreiſe. Bei dieſer porträtiſtiſchen Thätigkeit bewährte ſich die feſte Stütze David'ſcher Schulung, die Schnelligkeit und Leichtigkeit ſeiner Auffaſſung. Noch vor ſeiner Abreiſe von Paris hatte er das wohlgelungene Bildniſs des verſtorbenen Vaters aus dem Gedächtniſs gezeichnet.

In Marſeille ſchiffte er ſich ein und kam zu Pfingſten 1793 nach Genua. Ohne ſich länger aufzuhalten, wandte er ſich nach Florenz, kehrte jedoch bald wieder um, da er kein Fortkommen zu finden glaubte. Allein der thatkräftigen Antheilnahme eines Genueſer Banquiers Meuricoffre gelang es, den geſunkenen Muth Gros' wieder aufzurichten und ihn zur Rückkehr nach Florenz zu beſtimmen. Hier lernte er den Polen Niemcevicz kennen, der ſich ſeiner annahm, gelangte in Beziehung zu dem Salon der Gräfin von Albany und erhielt vielfach Porträtaufträge. Wenig ſpäter ging er wieder nach Genua, das gleich Toscana Republik geworden war, und malte eine allegoriſche »Republik« für das franzöſiſche Konſulat, hauptſächlich aber Miniaturen in der Art Iſabey's. Dieſe Miniaturen waren faſt immer mit Oel auf eigens präparirte Leinwand gemalt und wurden mit einer Glasſcheibe überdeckt, welche den Firnis erſetzte und die Malerei vor Schaden bewahrte; man nannte ſie »fixés«. Gros glaubte ſich zum Porträtiſten beſtimmt. Von einem Aufraffen zu einem gewaltigen Werke, wie er es wohl geträumt hatte, hören wir nichts, und das liegt nur zum Theil an der Ungunſt der bewegten Zeiten, weit mehr an Gros ſelbſt. Nicht daſs er paſſiv und läſſig geweſen wäre, wie ſeine Pariſer Freunde annahmen, — nein, ſeiner zitternden Reizbarkeit fehlte nur das Beharrungsvermögen zielbewuſster Willensſtärke, ihm mangelte das Selbſtvertrauen zur Initiative. Dieſe Natur von faſt mädchenhafter Zartheit bedurfte, wenn nicht eines Mentors, ſo doch der beſtändigen Anregung von auſsen. So überkam ihn bei der unbefriedigenden Thätigkeit und nach der Flucht erſter Illuſionen bald die Qual ſehnſuchtsvollen Miſsvergnügens.

In dieſer kritiſchen Lage wies ihm ein gütiges Geſchick den Pfad, auf dem er zu Ruhm und Ehre gelangen ſollte, es zeigte ihm in Napoleon Bonaparte ſeinen Heros, in deſſen panegyriſcher Verherrlichung ſeine künſtleriſche Bethätigung im Weſentlichen beſchloſſen liegen ſollte. Im April 1796 kam Bonaparte nach Italien; ſeine Frau, die ſchöne und liebenswürdige Joſephine, reiſte ihm im Juni nach. Auf der Durchreiſe durch Genua wurde ihr Gros von der Frau des franzöſiſchen Geſandten Faypoult vorgeſtellt. Sie fand Gefallen an dem jungen Manne und forderte ihn auf, ihr zu folgen. In der Caſa Serbelloni zu Mailand bringt ſie ihn mit Bonaparte in Berührung, und Gros, der nichts ſehnlicher wünſchte als den Feldherrn zu malen, wird als Lieutenant dem Generalſtabe zugetheilt. Fühlt er ſich auch Anfangs abgeſtoſsen von dem Kriegstreiben — er wurde ab und zu als Kundſchafter verwendet —, ſo dauerte es doch nicht lange und er hatte im Offizierkorps Freunde gefunden und Bilderbeſteller. In der dreitägigen Schlacht bei Arcole bot ſich ihm Gelegenheit, den ungeſtümen Heldenmuth Bonaparte's zu bewundern; er entwirft eine Skizze des Generals, wie er den Seinen voran, die Fahne in der Hand, über die Brücke von Arcole ſtürmt. Der Entwurf gefällt, und Bonaparte läſst ſich von Joſephine bewegen, für das Bild zu

fitzen. Aber die Zeit, die der Sieger dem Maler fchenken kann, ift knapp; fie wird noch verkürzt durch die unbändige Unruhe des Modells, und dennoch hatte der Künftler wie im Fluge die charakteriftifchen Züge des Helden erfafst. Der feurige Heroismus des unermüdlichen Republikaners, die fiegende Kraft des Genies war in dem Gemälde ausgefprochen, es lag etwas darin von der dämonifchen Gewalt des künftigen Weltenftürmers. Napoleon war zufrieden, und als das Bild 1801 nach Paris zur Ausftellung kam, hatte es durchfchlagenden Erfolg. Die gröfsere Wärme im Kolorit, die breitere Führung des Pinfels, die lebendige Bewegung, vor Allem der gefteigerte Ausdruck erfchienen wie tiefgreifende Neuerungen, wurden gegen die monotone Manier David's hoch in Anfchlag gebracht.

Mit dem »Napoleon auf der Brücke von Arcole« war Gros' Lage vor der Hand gebeffert. Der Feldherr behielt ihn in feiner Umgebung und theilte ihn der Kommiffion zu, welche die als Kriegsbeute betrachteten Kunftwerke zum Transport nach Paris auswählen follte. Gros entledigte fich feiner Pflicht in ehrenhafter und fchonender Weife und erreichte in diefer Funktion nach dem Frieden von Tolentino Rom (1797), das Ziel feiner Wünfche. Aber er empfand es fchmerzlich, dafs er nicht als Laureat der franzöfifchen Akademie in der ewigen Stadt einziehen konnte, und das Bewufstfein, aufser dem »Napoleon bei Arcole« nichts Hervorragendes gefchaffen zu haben, erfüllte ihn mit Unmuth. Wohl hatte er in Genua und in Florenz einige Studien gemacht — Rubens, Van Dyck machten einen tiefen Eindruck auf ihn, auch Michelangelo's übermächtige Gröfse zog ihn in feine Kreife —, was er aber aus eigener Kraft verfucht hatte, erfchien ihm als höchft fchwache Leiftung. Noch hatte er fich nicht gefunden, als er im Jahre 1793 in Florenz fich an Eduard Young's trauerfchweren »Night Thoughts« zu einem Oelbild infpirirte, und als er fpäter in Genua einen »Alexander, der den Bukephalos bändigt« (Federzeichnung) entwarf. Aber auch nach Arcole folgte er noch nicht gleich der glücklich eingefchlagenen Schilderung von kriegerifchen Zeitereigniffen, der Richtung, auf der ihm allein Lorbeeren fpriefsen follten; — das Alpdrücken der Antike im Sinne David's bedrängte ihn (»Timoleon von Korinth und Tiphanes« 1798) oder, unfchlüffig wie er war, er liefs fich von der Alamodefchwärmerei für Offian's fchwermüthige Sänge faffen und fkizzirte, »wie Malwina, Offian's Harfe fpielend, über den Tod ihres Oskar wehklagt« (Federzeichnung). Nur in den zahlreichen Porträts (das vortreffliche Miniaturölbild André Maffénа's 1797) verrieth er die Kraft feiner realiftifchen Darftellung und die feinfinnige Schärfe feiner Individualifirung.

Mittlerweile war Napoleon nach Aegypten gezogen, Gros fühlte fich verlaffen und troftlofer als je. Die durch häufige Krankheitsanfälle gereizte Empfindlichkeit verfchlimmerte feinen Zuftand. Da wandte er fich an die Mutter. »Warum«, klagte er ihr im November 1798, »warum bin ich gezwungen, die Erfolge Anderer zu zählen, ohne die Neugier wenigftens für meine Arbeiten wecken zu können? Die Anderen hätten den alten Alexander gemalt, ich den neuen, Mamelukken, orientalifche Koftüme und arabifche Pferde. Hätte Bonaparte nicht ebenfogut von Mailand fortgehen können, wie er von Paris fortging! Da fpricht man mir von der Blüthe der Künfte, und ich finde mich wieder unter Halbfiguren, die mir

wie Krüppel vorkommen. Dem einen mufs man den Rock, dem andern die Kravatte machen, — das langweilt mich und fchläfert mich ein, und Niemand ift da, der mich aufweckt. Glaub' es mir, allein fein kann einen Menfchen verderben, befonders wenn ein Herz liebebedürftig ift, wie das meine. Der Ekel an einem felbft kommt heran, und Alles ift hin. Wie oft fage ich mir: hätte ich doch meine Mutter bei mir, fie würde mein Leben regeln, das ift es, was ich nicht vermag. Ja, ich fühl' es in mir, mein Unglück ift, allein zu fein.«

Bald rifs ihn die Kriegsfurie aus folchen Betrachtungen. Auf der Halbinfel war der Krieg wieder entlodert und Gros in feiner Stellung als Infpicient — Napoleon hatte den Poften eigens für ihn gefchaffen — mufste zur Armee eilen. Er begab fich in das Hauptquartier Moreau's in Mailand und gelangte nach vielfachen Befchwerden im Mai 1799 zum dritten Male nach Genua. Aber auch hier follte er nicht zur Ruhe kommen. Genua wird der Schauplatz gräfslichfter Kriegsnoth. Zu Lande und zu Waffer blockirt (23. April bis 4. Juni 1800), vertheidigt es Mafféna auf das Hartnäckigfte, bis äufserfte Erfchöpfung, Krankheit und Hungersnoth die Uebergabe erzwingen. Schwer krank erreicht der Künftler auf einem englifchen Schiff Antibes und kommt Anfang Oktober in feiner Heimathftadt an.

Gros war dreifsig Jahre alt geworden und war acht Jahre in Italien gewefen. Man fchätzte ihn in Paris als den Maler des Napoleon bei Arcole; allein was konnte diefe Anerkennung dem künftigen Schöpfer der «Peftkranken von Jaffa» und des »Schlachtfeldes von Eylau« fein! Seine früheren Genoffen und die Gleichftrebenden, die Girodet, die Guérin und Gérard, waren zu bedeutendem Rufe gelangt; Gros war zurückgeblieben. — In einem ehemaligen Kapuzinerklofter räumte man dem Ankömmling eine Zelle als Atelier ein. Er malte Porträts und führte, ohne auf die Stimme feines künftlerifchen Gewiffens zu horchen, ein bereits in Ialien konzipirtes Bild »klaffifchen« Genres aus. Diefes von dem Froft der akademifchen Manier überreifte Gemälde der »Sappho«, die fich mondfcheinbeleuchtet aus hoffnungslofer Liebe zu Phaon mit ihrer Leier vom leukadifchen Felfen ftürzt (1801) war ein retrofpektiver Mifsgriff, ein Opfer, das er David brachte. Der Verrath, den er folchergeftalt an feinem Talente beging, als er in taftender Unentfchloffenheit einen feinem Verftande wohl fympathifchen, feiner eigenften Natur aber widerftrebenden Vorwurf behandelte, rächte fich bitter: er machte vollftändig Fiasko.

Allein wir wiffen, welche andere Welt künftlerifcher Anfchauung er in feinem Innern barg; es kam nur darauf an, dafs er zum Ausdruck deffen, was ihn bewegte, gedrängt wurde. Ein Konkurrenzausfchreiben vom Jahre IX (1801) forderte die Künftlerfchaft zur Verherrlichung des Kampfes bei Nazareth auf. Junot's Sieg mit 500 Mann gegen 6000 Türken follte in einem gewaltigen Tableau zum ewigen Gedächtnifs der Nachwelt überliefert werden. Zögernd betheiligte fich auch Gros auf Zureden feiner Freunde und er triumphirte über neunzehn Mitbewerber. Bei diefer Konkurrenzfkizze (im Mufeum zu Nantes) bewährte der Künftler in entfchiedener Weife die urfprüngliche Kraft feiner Auffaffung, zeigte feine Kenntnifs kriegerifchen Treibens aus erfter Hand und in

Formen- und Farbengebung gefund realiftifche Beftrebungen. Die Eindringlichkeit feiner Charakteriftik im Auseinanderhalten der Racen, die Kühnheit der Gruppirung und nicht zum mindeften die naturtreue Darftellung des arabifchen Roffes, dann der paftofe Auftrag der gefättigteren Tinten und der verklärende Schein des wärmeren Lichtes erfchienen im Umfange der Schule wie Protefte gegen ihre Satzungen. Géricault, der eigentliche Begründer des Realismus in der modernen franzöfifchen Malerei, erftand um hohen Preis das Recht, die Skizze in feinem Atelier kopiren zu dürfen.

Gros fchritt nun zur Ausführung der preisgekrönten Oelfkizze: in Verfailles, in der berühmten Salle du jeu de paume hatte er die 44 Fufs lange Leinwand aufgefpannt. Allein dem erften Konful ftand die Glorifikation der Thaten eines feiner Generale nicht an; die Ausführung der Schlacht bei Nazareth mufste unterbleiben und der Künftler ward durch einen andern Auftrag entfchädigt.

Als auf dem ägyptifch-fyrifchen Feldzuge nach der Erftürmung von Jaffa die Peft ausgebrochen war, welche den Muth der Armee zu Boden drückte, unternahm es Napoleon (am 7. März 1799) in Begleitung nur weniger Offiziere die Opfer der Peft in einem elenden Hofpital aufzufuchen. Diefer hochherzige Akt follte in monumentalem Sinne verherrlicht werden. Auf einer erften Skizze, welche er faft unter dem Diktat des den Auftrag vermittelnden Beamten machte, hielt fich der Künftler genau an das wirklich Gefchehene, fchilderte, wie Napoleon einen Peftkranken unerfchrocken in die Arme nimmt; in dem fpäteren Entwurf und in dem Bilde felbft, zu welchem er die Hälfte der Verfailler Leinwand verwandte, fchuf er den Vorgang poetifch um. Er ftellte Napoleon, den theilnehmenden Tröfter, mitten hinein in die jammernde Qual Todtkranker, er verlegte die Scene aus dem dürftigen Raume des Lazareths in den Hof einer Mofchee, der von einer Säulenhalle umfchloffen wird. Im Schatten der luftigen Hallen wälzen und winden fich Kranke voll ekler Beulen und Verwundete, ftieren vor fich hin in heller Verzweiflung, bäumen fich halbentblöfst auf gegen tödtlichen Schmerz oder wenden dem Feldherrn fich zu, der, eine herrliche, jugendkräftige Erfcheinung, mit ruhiger Selbftverleugnung einen der ihren am Leibe befühlt, während fein Gefolge Entfetzen erfafst. Helles Sonnenlicht durchdringt die fchwere verpeftete Atmofphäre, fällt breit auf die Gruppe und hebt fie nachdrücklich hervor. Dazwifchen bewegen fich Orientalen in faltenreicher, malerifcher Gewandung und theilen Nahrung aus, welche Negerfklaven herbeifchaffen. Draufsen aber über den Zinnen der maurifchen Arkaden erblickt man die amphitheatralifch fich aufbauende Stadt mit ihren Befeftigungen, mit ihren flachen Dächern und fchlanken Minarets und auf diefen flatternde Siegesfahnen der Franzofen. Seitwärts durch die geöffnete Bogenhalle fchweift der Blick über das ferne, blaufchimmernde Meer, und über das Ganze breitet füdlich klarglühender Himmel fich aus. Der Eindruck, den die »Peftkranken von Jaffa« im Salon 1804 machten, war ein überwältigender. Die malerifche Behandlung des Lichtes, der treffende Lokalton nicht minder als die Kunft lebendiger Kompofition und das Originale einer wahrhaft perfönlich fchöpferifchen Auffaffung, der man wohl das Vibriren felbfterlebter Empfindung anfpüren konnte (in Genua), erfchien den Zeitgenoffen wie das Werk einer Offenbarung. Auch heute, wo das Bild durch Reftaurationen und

ſtarkes Nachdunkeln arg gelitten hat, bewahrt es noch etwas von der alten Zugkraft. Nach feierlichem Aufzuge ſchmückten die begeiſterten Künſtler das Gemälde mit einem groſsen Palmzweig und feierten den Meiſter in einem glänzenden Bankett mit dem alten Vien als Sympoſiarchen. Girodet aber, der nahe Freund Gros', mit dem er in Italien zuſammengetroffen war, Girodet beſang ihn in ſchwungvollen Verſen als

„Émule heureux de Paul, rival de Titien", —

und wenn er ihm dann in richtiger Beurtheilung ſeines Talentes zuruft

„Poursuis ta destinée, espoir de notre École,
„Tu peignis dignement le fier vainqueur d'Arcole;
„Vers les champs syriens prends un nouvel essor,
„Ta muſe y cueillera les palmes du Thabor" —

ſo ſpricht er ganz im Sinne David's, dem Gros nicht als der — allerdings ſcheue — Pionier einer neuen Richtung im Kunſtleben, ſondern als mitſtrebender Erweiterer ſeines Syſtems erſchien. Das Gemälde befindet ſich im Louvre.

Die nächſte bedeutende Arbeit Gros' war die »Schlacht bei Abukir«. Er ſtellte ſie 1806 im Salon aus (jetzt im Muſeum zu Verſailles). Glücklich ergrifſ der Künſtler den entſcheidenden Moment, wo die Reiter Murat's die Türken ins Meer drängen, und verſuchte in Erinnerung an Raffael's Conſtantinſchlacht das Intereſſe auf die Führer zu konzentriren. Mit ſtolzer Ruhe nimmt der Sieger das Schwert des Paschas entgegen, während um ihn herum wilder Kampf tobt. Fehlt es dem Bilde auch hier und da an überſichtlicher Klarheit in der Anordnung und Gruppirung, an richtiger Beachtung der luftperſpektiviſchen Erſcheinungen, ſo bezeugt es doch wieder laut die ſcharfe Charakteriſtik und feſſelt durch die «fougue« des dramatiſchen Vortrags. Indeſſen noch hatte Gros nicht den höchſten ſeiner Trümpfe ausgeſpielt. Er that es mit dem »Schlachtfeld bei Eylau« (1808, im Louvre). Das Gemälde war, wie der Kampf bei Nazareth, das Ergebniſs einer Konkurrenz.

Es iſt am Tage nach der unentſchiedenen Schlacht. Der Kaiſer reitet mit reichem Gefolge über die ſchneeige Wahlſtatt, und dort, wo der Kampf am furchtbarſten gewüthet hatte, macht er Halt. Ueber und über iſt der Boden mit Todten und Verwundeten, Freund und Feind neben einander, bedeckt. Franzöſiſche Aerzte mit ihren Dienern bringen Hilfe, wo ſie können, und dankerfüllt erheben ſich die halberſtarrten Krieger und ſchleppen ſich zum Kaiſer hin. Tief bewegt betrachtet dieſer das grauſige Schauſpiel; bebend erhebt er die Rechte und ſendet bekümmerte Blicke zum Himmel auf. Nichts hat der Künſtler verſäumt, um ſeinen Helden in idealem Lichte erſcheinen zu laſſen, nichts vernachläſſigt, um die ernſte Stimmung mitfühlender Trauer zu erwecken. Endlos ſcheint ſich die leichenbeſäte Schneefläche auszudehnen und faſt ohne merkbare Horizontlinie verläuft ſie in das Grau des winterlichen Himmels, den der Widerſchein des brennenden Eylau unheimlich röthet. Die ganze Schilderung iſt in ſtumpfer Tönung gehalten, deren verſchiedentlich nüancirte Elemente der Künſtler mit ganz erſtaunlicher Virtuoſität zu faſt gleichen Werten in triſter Harmonie zu-

fammengeftimmt hat. Der Erfolg des grofsen Gemäldes überftieg Alles, was der an bemerkenswerthen Werken reiche Salon des Jahres 1808 aufzuweifen hatte, weder Prud'hon noch Gérard (Schlacht bei Aufterlitz), Girodet (Atala) oder David (Krönungsbild) vermochten Gros den erften Platz ftreitig zu machen. Zwar fehlte es auch nicht an Kritiken — mit Recht tadelte man die allzu disproportionirten Gröfsenverhältniffe der als »repoussoir« dienenden Koloffalgeftalten im Vordergrunde, weil fie die Aufmerkfamkeit in ungebührlicher Weife befchäftigen —, aber diefe Bemängelungen verftummten im allgemeinen Beifall. Napoleon felbft ehrte feinen Panegyriker dadurch ganz befonders, dafs er fich einen Orden von der Bruft löfte und ihn dem Künftler perfönlich anheftete.

Mit dem »Schlachtfeld bei Eylau« hatte Gros den Gipfel feiner künftlerifchen Laufbahn erreicht. Bei diefem Gemälde und den vorerwähnten gleicher Gattung führte ihm der patriotifche Enthufiasmus die Hand; die lebhaftere Strömung nationaler Ideen vermittelte in glücklicher Weife Kunft und Gefellfchaft und gab dem Künftler das volle Bewufstfein feiner Fähigkeiten, flöfste ihm den Frohfinn felbftvergeffener Schöpfung ein. Das Ideal, das fich Gros von dem gewaltigen Helden des Tages gebildet hatte, lebte in Kopf und Herz der Menge und fo hielt eine Zeit lang der Volksgeift zur Kunft und laufchte gern der goldenen Legende, die fie ihm, dem leicht Bethörten, erzählte. Wer aber auf der Bühne fteht, fieht nicht! Die volksthümliche Anfchauung erkannte noch nicht in der zeitgenöffifchen Kunft die ausfchliefsliche Verherrlichung des Herrfchers; fie fah in Napoleon den Sohn des Volkes, den Genius, der nur vollzog, was in Aller Bruft nach Bethätigung wühlte. Wenige Luftren früher gewahren wir einen ähnlichen Moment gemeinfamen Ineinanderarbeitens, damals als der Maler des Konvents, als Louis David, feine puritanifch antikifirende Richtung der vorrevolutionären Zeit verlaffend, auf die naiv naturaliftifche Schilderung bedeutfamer Zeitereigniffe (Lepelletier's und Marat's Tod) einging, um fie unter gewaltigem Beifall zum Träger lebendiger, echt menfchlicher Empfindung zu machen — allerdings, um gleich darauf, nach dem Sturze Robespierre's, zu Beginn des Direktoriums die pfeudo-antike Zwangsjacke nur um fo fefter umzufchnüren Eine ähnliche Wandlung follte mit Gros vor fich gehen, fie war analog, wenn auch arg verfpätet, ein Anachronismus.

Der Nimbus, der Napoleon und feine Soldaten umfchwebte, zerrann, als die ehrgeizigen Pläne den brutalen Eigenwillen des Herrfchers verriethen. Napoleon beging die Unvorfichtigkeit, die Brücke, auf der er als Held zum Throne gelangt war, hinter fich abzubrechen, ein prunkender Hofftaat vollends liefs es fich angelegen fein, den Gewalthaber vom Volke zu ifoliren. Damit fchwand die menfchlich nahe Theilnahme an feinem Gefchick, und keine Munifizenz des Fürften, der, ein eingefleifchter Rationalift, die »Ideologen« hafste und nur den Sänger feines Ruhmes, den Förderer feiner politifchen Abfichten gelten liefs, vermochte der Kunst die natürliche Triebkraft zu erfetzen, welche fie aus dem Boden des Volksthums gefogen hatte. Das pompöfe Inftitut der »decennalen Konkurrenz-Preife« trug fchon bei der Geburt den Todeskeim in fich: es entpuppte fich als der Spielball



Napoleon auf dem Schlachtfelde von Eylau. (Louvre).

einer akademifchen Clique konkurrirender Preisrichter, die in ihrer handgreiflichen Unfähigkeit, wahres Verdienft anzuerkennen, einander in fchwülftigen Berichten behutfam bekomplimentirten. Napoleon kommandirte den Künftlern, wie er feinen Generalen kommandirte, fie wurden Hofmaler und verloren im Dienfte des Herrn — foweit fie nicht noch eine Zeit lang den galoppirenden Generalen folgten und den glänzenden Dekor der kriegerifch gährenden Zeit malten — mit der Integrität eigener Ueberzeugung die unbefangene Schaffensluft. Es darf nicht befremden, dafs auch Gros' Phantafie die Schwingen fanken; er, der fo leicht zum Aufblicken geneigt war, unterlag der Diktatur des Gewaltigen und verzichtete darauf, bei feinen ferneren Werken die Hilfe feines Genius anzuflehen. Nichts mehr von der fchönen Handfchrift feines Herzens, feine Helden werden zu Marionetten: die Kraft, das mühfam receptive Vermögen zum wahrhaft Produktiven zu fteigern, ift dahin. Gros beginnt in umfänglicher Weife fich felbft zu kopiren und eine fingerfertige Praxis zu entfalten. Gewifs weifen feine fpäteren Werke noch Spuren auf des alten Talentes, aber wie zahm und verblafst ift Alles! Es fehlt der feelifche Hauch, der das Kunftwerk beleben mufs, um es anziehend und geniefsbar zu machen.

Die Erfchöpfung des Malers macht fich bereits bemerkbar in der »Einnahme von Madrid« (1809, Verfailles): eine Deputation der Stadt erbittet die Milde des Siegers und erhält die Vorwürfe Napoleon's. Die Spanier find noch gut charakterifirt, nur von allzu lebhaftem Geberdenfpiel, dagegen ift Haltung und Ausdruck des Kaifers matt und gleichgültig. — In dem nächften grofsen Bilde »Napoleon vor den Pyramiden« (1810, Verfailles, es wurde fpäter von Gros zu feinem Nachtheil vergröfsert) in dem Moment, wo er die denkwürdigen Worte ruft: »Soldaten, von der Höhe diefer Monumente fehen vierzig Jahrhunderte auf euch herab«, intereffirt noch die lebendige Zeichnung des arabifchen Pferdes, die Gruppe der nackten Orientalen, die duftige, ftimmungsvolle Behandlung der füdlichen Landfchaft. Allein man ermifst an dem Bilde deutlich die Summe der Anftrengungen, welche es dem Künftler koftete: er machte den Verfuch, das Nachher der Schlacht (die verwundeten Orientalen des Vordergrundes) mit dem Vorher der Anfprache zu verknüpfen.

Mehr und mehr macht fich in den folgenden Gemälden jene gefpreizte Emphafe, jene prunkvoll übertreibende, theatralifche Pofe geltend, welche unter dem imperialiftifchen Régime nicht nur in den bildenden Künften, fondern noch widerlicher in der Poefie hervortritt. Was Gros' offizielle Gloiremalereien der gerechten Gleichgültigkeit der Nachwelt preisgiebt, trifft auch zum grofsen Theil feine gleichzeitigen Porträts. Nur einige wenige Bildniffe verdienen der Vergeffenheit entzogen zu werden, wenn fie auch bei Weitem nicht feinem General Lafalle vom Jahre 1807 gleichkommen. In diefem Porträt hatte Gros den natürlichen Ton des naiv Empfundenen erfafst und das Bildnifs zu hiftorifcher Bedeutung zu erheben vermocht. Der General mit der keck dreinfchauenden Miene trägt glänzende Hufarenuniform und fteht in edler Haltung, eine preufsifche Deputation erwartend, aufrecht. In der gefenkten Rechten hält er die Kapitulationsakte von Stettin und ftützt fich mit der Linken auf den Krummfäbel. Hinter ihm ift ein pfeiferauchender Hufar poftirt, der das Rofs feines Vorgefetzten am Zaume hält: es ift

der Waffengefährte Lafalle's, der ihm und dem er das Leben gerettet hatte. — Gute Porträts und frei von der emphatifchen Manier find die Chaptal's, des Comte de Lariboifière, Legrand's, des Colonel Fabvier und Jérôme Bonaparte's. Um fo troftlofer find die Illuftrationen zu den Siegesbulletins Napoleon's. Wir übergehen die »Schlacht bei Wagram« (1810, eine grofse fehr ausgeführte Skizze) und erwähnen nur noch die »Zufammenkunft Napoleon's mit dem Kaifer von Oefterreich nach der Schlacht von Aufterlitz« (gemalt 1812). Hier erfcheint Alles konventionell zufammengeftellt. Die Geberden find theatralifch, die Bewegungen übertrieben. Gros ift vollftändig der Malerei nach offiziellem Kanon erlegen und unterfcheidet fich in diefen Arbeiten von feinen Nachahmern wie Meynier und Gautherot nur durch die gefchicktere Mache. Eine dankbarere Aufgabe fand der Künftler in dem Auftrage, zum Schmucke der Sakriftei von St. Denis Franz' I. und Karl's V. Befuch der Königsgräber dafelbft zu malen (1812, jetzt im Louvre). Der Kontraft in Erfcheinung und Ausdruck der beiden fürftlichen Rivalen ift nicht ohne Glück hervorgehoben, und die Gruppe der drei feitwärts ftehenden Geiftlichen, welche dem Aufzug des Hofes beiwohnen, verräth wohl die geübte Hand des Meifters. Zudem ift das lebhafte Kolorit und das mannigfache Spiel des Lichtes von erfreulicher Wirkung. Gros felbft war von feiner Leiftung fehr eingenommen, er äufserte zu Deleftre, feinem Schüler und Biographen: »C'est mon bouquet«.

Der Zufammenbruch des Kaiferreichs und die Rückkehr der Bourbonen vereitelte jeden Verfuch des Künftlers, das Gebiet, welches er unter den günftigften Aufpizien betreten hatte, wiederzugewinnen. Die Reftauration, welche David in die Fremde wies, war ihm im Innerften verhafst, fie bannte feine ohnehin verbrauchte Phantafie in ungewohnte Bahnen. Eine glanz- und farblofe Zeit der Reaktionen war angebrochen. Klerikalismus und Bourgeoifie machten fich breit. Der nationale Pulsfchlag der Kaiferzeit ftockte. Es galt, rührende Scenen aus dem wechfelvollen Leben der königlichen Familie darzuftellen, unglückliche Vorwürfe, an denen aber Gros' Herz keinen Antheil hatte. Die »Abreife Ludwig's XVIII. aus den Tuilerien bei Nacht« (1817, jetzt in Verfailles), die »Einfchiffung der Herzogin von Angoulême zu Pauillac bei Bordeaux« (1819) find überaus fchwache Produkte einer ermatteten Einbildungskraft und einer geiftlofen Routine.

Während diefer Zeit (1816) trug David, um deffen Amneftirung fich Gros vergeblich bemüht hatte, dem Künftler auf, feinem Atelier in Paris vorzuftehen. Gros waltete des Amtes mit heiligem Ernft. Zu feinem Lehrer wie zu einem Orakel aufblickend, von dem er feine Gedanken zu gewärtigen hatte, fetzte er eine Ehre darein, in den Lektionen die Lehren David's in rigorofer Weife feftzuhalten. Es fchien, als wollte er abfichtlich vergeffen machen, was er, dem urfprünglichen Drange feiner Subjektiviät folgend, in unbewufster Umgehung der akademifchen Tradition, Grofses gefchaffen hatte: er begann fich feines Genies zu fchämen und die Abweichung vom ftrengen Klaffizismus der Schule als Treulofigkeit gegen David fich vorzuwerfen. David ermuthigte ihn nur zu fehr in feinem unfeligen Beginnen. Aus feinem Brüffeler Exil heraus fchrieb er in

Hinblick auf Gros' »Gelegenheitsbilder«: »Sie lieben Ihre Kunſt zu ſehr, um bei ſo läppiſchen Vorwürfen ſtehen zu bleiben. Die Nachwelt, lieber Freund, wird ſtrenger urtheilen; ſie wird von Gros ſchöne Hiſtorienbilder (de beaux tableaux d'histoire) verlangen. Und wer, wird ſie rufen, wer war mehr dazu auserſehen, den Themiſtokles zu malen? Die Unſterblichkeit zählt Ihre Jahre, greifen Sie zum Pinſel und ſchaffen Sie Groſses, um Ihren wahren Platz einzunehmen.« Dann: »Die Zeit verſtreicht und wir altern, und Sie haben noch kein wahres Hiſtorienbild geſchaffen; ſteht es Ihnen, der Sie noch das Talent und das Alter haben, an noch zu warten? Schnell, mein Freund, blättern Sie in Ihrem Plutarch und wählen Sie einen Gegenſtand, den Alle kennen, denn davon hängt viel ab«..... Ja, er will Gros bei der Wahl des antiken Vorwurfs behilflich ſein. »Wenn Sie im Zweifel wären über die Wahl des Gegenſtandes, ſo theilen Sie es mir mit, ich werde Ihnen den Gegenſtand beſtimmen (je le déterminerai)... Thuen Sie, was ich von Ihnen verlange (ce que j'exige de vous), für Ihren Ruhm und für die Nachwelt.«

In dieſem dogmatiſchen Tone empfängt Gros die weisheitsſatten Lehren des Altmeiſters, und er folgte nur zu willig dem Rathe des »Tyrannen«. Muthwillig trat er die Grundrechte ſeiner künſtlerriſchen Exiſtenz mit Füſsen, er fügte ſich dem unbiegſamen Menſchen, in dem der autokratiſche Sinn eines unverſöhnlichen Republikaners noch einmal im Exil auflebte. Seinen Schülern — über vierthalbhundert gingen von ihm aus — gegenüber ſagte Gros, wie Charlet überliefert hat: «Nicht ich ſpreche zu euch, ſondern David, David und immer David.« Als dann das Publikum das ſiechende Talent mehr und mehr mit kritiſchen Xenien bedachte, da erſtarb er vollſtändig im Froſt des Syſtems. — Bevor wir jedoch die »klaſſiſchen« Produkte des alternden Meiſters betrachten, haben wir noch des einen groſsen Werkes zu gedenken, welches er nach vieljähriger Arbeit endlich im November des Jahres 1824 ſeinem Könige, Karl X., als vollendet zeigen konnte.

Gros hatte ſchon 1812 den Auftrag erhalten, die Kuppel des Pantheons auszumalen. In der erſten von Napoleon oktroyirten Anlage ſollte die heilige Genovefa — als die Beſchützerin Frankreichs, der das in eine Kirche umgewandelte Pantheon geweiht war — von Engeln umſchwebt in der Höhe thronen; um ſie herum in vier verſchiedenen Gruppen, der Heiligen huldigend, die Vertreter der vier franzöſiſchen Dynaſtien: Chlodwig, der erſte chriſtliche König, und Chlotilde, Karl der Groſse und Hildegard, dann der heilige Ludwig mit den Rechtskapitularien und die Königin Blanche und ſchlieſslich Napoleon mit Marie Louiſe und dem Könige von Rom. Dieſen Entwurf zeigt eine Skizze, welche das Muſée Carnavalet in Paris aufbewahrt. Allein die politiſchen Ereigniſſe machten erhebliche Modifikationen nothwendig. Am 10. Auguſt 1814 ward dem Künſtler bedeutet, daſs er an Stelle der kaiſerlichen Gruppe Ludwig XVIII. mit der Charte und die Nichte desſelben, die »männliche« Herzogin von Angoulême, unter den Schutz der Genovefa zu bringen habe. Inzwiſchen ſetzte ein Dekret vom 31. März 1815 den Kaiſer wieder ein, der erſt nach den »Hundert Tagen« dem verdrängten Ludwig endgültig den Platz räumte. Ohne Zweifel lähmten dieſe widerſprechenden Anordnungen den Künſtler in der Ausführung des koloſſalen Werkes (320 Quadratmeter). Die Verquickung allegoriſcher Elemente



Napoleon vor den Pyramiden. (Verfailles.)

mit hiſtoriſchen und ſolchen, die dem Leben der unmittelbaren Gegenwart entſtammten, die Cherubim und Seraphim mit modernen höchſt proſaiſchen Menſchen gepaart, das Alles zu einheitlicher äſthetiſcher Wirkung zuſammenzufaſſen, hätte auch ein göſserer Meiſter als Gros nicht vermocht. Die ſymboliſche Bedeutung gelangt nicht zum Verſtändniſs, und doch iſt die Geſammtwirkung, Dank dem kräftigen Kolorit und der glücklichen Dispoſition, nicht ohne Eindruck auf den Beſchauer, welcher es unternimmt, ſich der Kuppelwölbung um 328 Stufen zu nähern. Im Einzelnen weiſt die Kompoſition Tüchtiges auf, beſonders muſs auf den gefälligen Fluſs der Zeichnung, auf die verſtändniſsvolle Typik der hiſtoriſchen Geſtalten, namentlich aber auf die meiſterhaft verkürzten Engel aufmerkſam gemacht werden. Das Kuppelgemälde im Pantheon war Gros' letzter Triumph, man überſchüttete ihn mit überſchwenglichem Lobe, pries in ihm nicht ganz mit Unrecht den Erneuerer der monumentalen Dekorationsmalerei in Frankreich und ſtellte ihn kühn einem Rubens an die Seite. Karl X. aber machte ihn zum Baron.

Indeſſen derlei ideale Aufgaben waren nicht die Sache des Künſtlers. Das beweiſen in unzweideutiger Weiſe die beiden Deckengemälde, welche er im Louvre ausführte (1827—1831: »der wahre Ruhm ſtützt ſich auf die Tugend« in der Salle des Colonnes, und »der Genius Frankreichs belebt die Künſte und beſchützt die Menſchheit« in der Salle hiſtorique). Beide Malereien wirken noch einigermaſsen durch eine gefällige Führung der Linien, ohne jedoch den Schwung der Pantheongemälde zu erreichen. Die Kritik, welche an den Werken des vom Glück verwöhnten Künſtlers geübt wurde, fing an immer unſanfter zu werden und traf hinter dem Künſtler den empfindſamen Menſchen. Ein Reiterporträt Karl's X., welches Gros im Jahre 1827 ausſtellte, wurde unerbittlich ſcharf angegriffen; das Julikönigthum zudem vernachläſſigte den unglücklichen Baron, und als es ihn wirklich noch zum Schlachtenmaler erkor — er ſollte die Schlacht bei Jena malen —, da ſchrieb er in gereizter Stimmung ab. Keine Ueberhäufung mit Orden und Ehrendiplomen vermochte ihn zu tröſten, er fühlte, daſs er ſich überlebt habe, aber er war nicht ſtark genug, ſeinen Bankerott einzugeſtehen, nicht genügſam und ſelbſtgefällig genug, um ſich auf ſeinen Lorbeeren auszuruhen. Die Reihen ſeiner Strebensgenoſſen hatten ſich gelichtet. David war 1825 geſtorben, kurz vorher Girodet, Guérin folgte 1833 nach. Häusliches Ungemach, das ihm ſeine Frau — er hatte im Juli 1809 M^{lle} Auguſtine Dufresne, ohne Neigung, wie es ſcheint, geheirathet —, eine frömmelnde Xanthippe, bereitete, verbitterte noch mehr ſein freudloſes Daſein. Gros verſank in melancholiſches Grübeln und ſtürzte ſich mit der Energie der Verzweiflung in David's klaſſiſchen Dogmatismus. Indem er ſich gegen die Stimme einer neuen Zeit mit dem verderblichen Heroismus der Taubheit wappnete, wurde er der Märtyrer des Klaſſizismus in der franzöſiſchen Kunſt. Gewaltig regte ſich das herrliche Geſchlecht der dreiſsiger Jahre; die Romantik, von Géricault vorbereitet, drang ſiegend durch und brach rückſichtslos mit den Traditionen der David'ſchen Schule. In dieſer Zeit wandte ſich Gros, deſſen Talent für bibliſche und mythologiſche Darſtellung ſchon an Stoffen wie ſeine »Sappho«, ſein »David und Saul« (1821) und ſein »Bacchus und Ariadne« (1824) Schiffbruch erlitten hatte, mit verhängniſs-

voller Zähigkeit auf ähnliche Vorwürfe. »Acis und Galatea, die fich vor Polyphem bergen« (1834), und »Herakles, der den Diomedes feinen eigenen Pferden zum Frafse vorwirft« (1835), machten das Mafs feiner Sünden voll. Ein Schrei des Hohnes durchdrang fchrill die Kritik; Charles Lenormant glaubte nur noch das Phantom Gros' vor fich zu haben, Guftave Planche, der »seccator«, griff den Meifter heftig an, und die ganze Zunft überfchüttete den Herakles mit Schimpf und mit Spott.

Das brach dem Aermften das Herz. Von Allen verlaffen — einmal fand er nur zwei Schüler in feinem Lehrfaal — betrachtete er fich als todten Mann. — Am 26. Juni 1835 frühmorgens fanden Fifcher feinen Leichnam bei Bas-Meudon in der Seine mitten im Schilfe liegend; das Waffer ftrömte kaum einen Meter hoch darüber weg.

Was eine finftere Ahnung ihn an die Mutter einft fchreiben liefs, war in Erfüllung gegangen. »Ich fühle's in mir, mein Unglück ift, allein zu fein. Der Ekel an einem felbft kommt heran, und Alles ift hin« —

Nächft David hat kein Künftler auf die Kunft feiner Zeit mehr Einflufs gehabt als Gros. Es war ein durchaus originales Talent, und er war auf der richtigen Spur, als er die Arbeit dort aufnahm, wo David fie hatte liegen laffen, als er die umgebende Natur und Wirklichkeit zum Gegenftand feiner Darftellung machte. Aber er hatte nicht die Kraft, fich auf eigenen Füfsen zu halten, nicht den gefefteten Willen, vor feinem Geift und vor feinen Zeitgenoffen ein Ideal aufzuftellen und durchzufetzen. Es ift etwas von dem Geifte des Dilettantismus in Gros: ihm fehlt der nachhaltige Ernft des Künftlers, der im Dienfte feines Ideals fich vergifst, der in feiner Schöpfung eine Befreiung feines Ichs erblickt, der die Gröfse feiner feelifchen Empfindung aushaucht in den Gebilden feiner Hand. »Gros hatte Gefchmack und Neigung zum malen«, fagt Erneft Chesneau, »ein Maler im eigentlichen Sinne war er nicht.« Er ging nicht auf in feiner Kunft, fand keine Befriedigung in feinem Schaffen. Kein Wunder, wenn diefe indolente Natur zur Durchführung eines Bildes förmlich gezwungen werden mufste: faft Alles, was er fchuf, find Werke auf Beftellung. Die Konzeption, der erfte Entwurf wurde ihm leicht, ftürmifch rang er nach dem Ausdruck des innerlich Gefchauten, die allfeitige Durchführung aber zum gefchloffenen Werke war ihm unbequem. Nicht felten arbeitete er mit der Uhr in der Hand, um nach vollbrachtem Penfum Palette und Pinfel niederzulegen. Der »göttliche Wahnfinn« des Dichters war ihm nicht befchieden.

So ift denn auch die hiftorifche Bedeutung Gros' weit geringer als diejenige feines Lehrers David, wenn auch das poetifche Fluidum lebendiger in feinen Werken pulfirt. Er hatte wohl die Gabe, aber nicht den Muth dazu, feiner Kunft neue Wege zu weifen. Und doch war er in gewiffem Sinne ein Neuerer, ein — man möchte fagen — widerwilliger Vorbote des Umfchwungs, der fich in den äfthetifchen Ueberzeugungen der kommenden Generation vollzog. Er eroberte dem zeitgenöffifchen Kriegsleben das Bürgerrecht in der Kunft, und wenn

er dabei auch den heroifch-theatralifchen Zug der David'fchen Schule feftzuhalten, das Ereignifs aus der Sphäre der zufälligen Wirklichkeit heraus zu einer idealen Höhe zu heben fuchte, immerhin fteckt genug Freude an der unmittelbaren Erfcheinung der Dinge in ihm, um mit derfelben ein nachftrebendes Gefchlecht erfüllen zu können. So war er der Vorgänger der ftattlichen Reihe von Schlachtenmalern, welche nach ihm die erkorenen Lieblinge der am napoleonifchen Kriegsruhm zehrenden Nation wurden: die Charlet, Raffet, Vernet, Bellangé u. f. w. Noch in anderer Beziehung war er ein Pfadfinder, ein Erweiterer des malerifchen Stoffgebiets: Er zuerft eröffnete den Ausblick in den fernen Orient mit feiner klaren Lichtfülle, feinen malerifchen Oertlichkeiten und intereffanten Menfchengeftalten. In ihm ift vorgedeutet, was in Delacroix, Decamps, Marilhat und Andern zur Erfüllung kam.

Literatur.

Eine eingehende Biographie Gros' fchrieb fein Schüler *Jean-Baptifte Deleftre:* Gros, sa vie et ses ouvrages (mit Illuftrationen). Paris, 2. éd. 1867. — *J. Tripier le Franc* bemühte fich in feinem umfangreichen Buche: Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, Paris 1880, alle auf Gros und feine Familie bezüglichen Dokumente zu fammeln, ohne jedoch das reiche Material zu fichten und methodifch zu bearbeiten. In kritifcher Hinficht verzichtet er auf eigenes Urtheil und benutzt die vorhandene Literatur, foweit fie für Gros günftig ift. — Aus der Menge derer, die fich aufser diefen mit Gros befchäftigt haben, verdienen befondere Erwähnung: *Eugène Delacroix* (Revue des deux mondes 1848, auch Separatdruck), *Ernest Chesneau* (Les chefs d'école, 3. éd. 1883 p. 58—126), *Quatremère de Quincy* (Recueil de notices historiques), *Charles Blanc*, *Julius Meyer* und neuerdings *Adolf Rofenberg* (Gefchichte der modernen Kunft Bd. I.). — Ueber die Malereien im Pantheon handelt *Ph. de Chennevières* in der Gazette des beaux-arts II^e^ pér. XXIII. p. 168—174.

Braun hat die bekannteften Bilder Gros' photographirt; Stiche lieferten: vom »Napoleon bei Arcole« *Giufeppe Longhi*, von der »Schlacht bei Nazareth« *Jean-Pierre Jazet*, von den »Peftkranken« *Jean-Nicolas Laugier*, dann *Quéverdot* und *Pigeot*, von »Eylau« *Philippe-Jofephe Vallot* und *Oortman*, vom »Napoleon bei den Pyramiden« *Vallot*, von »Franz I. und Karl V. etc.« *Forfter*.

Das Bildnifs Gros' an der Spitze unferes Auffatzes geht auf die Lithographie *Maurin's* zurück (*Tripier le Franc* p. 581, Nr. 5.); andere Porträts des Künftlers reproduzirten *Tripier le Franc* und *Deleftre*.

XIII.

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

Von

A. Schmarsow

Literatur.

Aufser den bekannten Werken von Jul. Meyer, Ch. Blanc u. f. w. find zu nennen:

Delaborde, Henri: Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine etc. Paris 1870.
Blanc, Charles: Ingres, sa vie et ses ouvrages. Paris 1870.
Planche, Gust.: Portraits d'artistes. Paris 1853.
Chesneau, Ernest: Les chefs d'école. Paris 1862.
Derfelbe: Peintres et statuaires romantiques. Paris 1880.
Delaborde, Henri: Etudes sur les beaux-arts en France etc. Paris 1864.
Silvestre, Theo.: Les artistes français. Paris 1878.



Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Geb. zu Montauban 1780; geſt. zu Paris 1867.

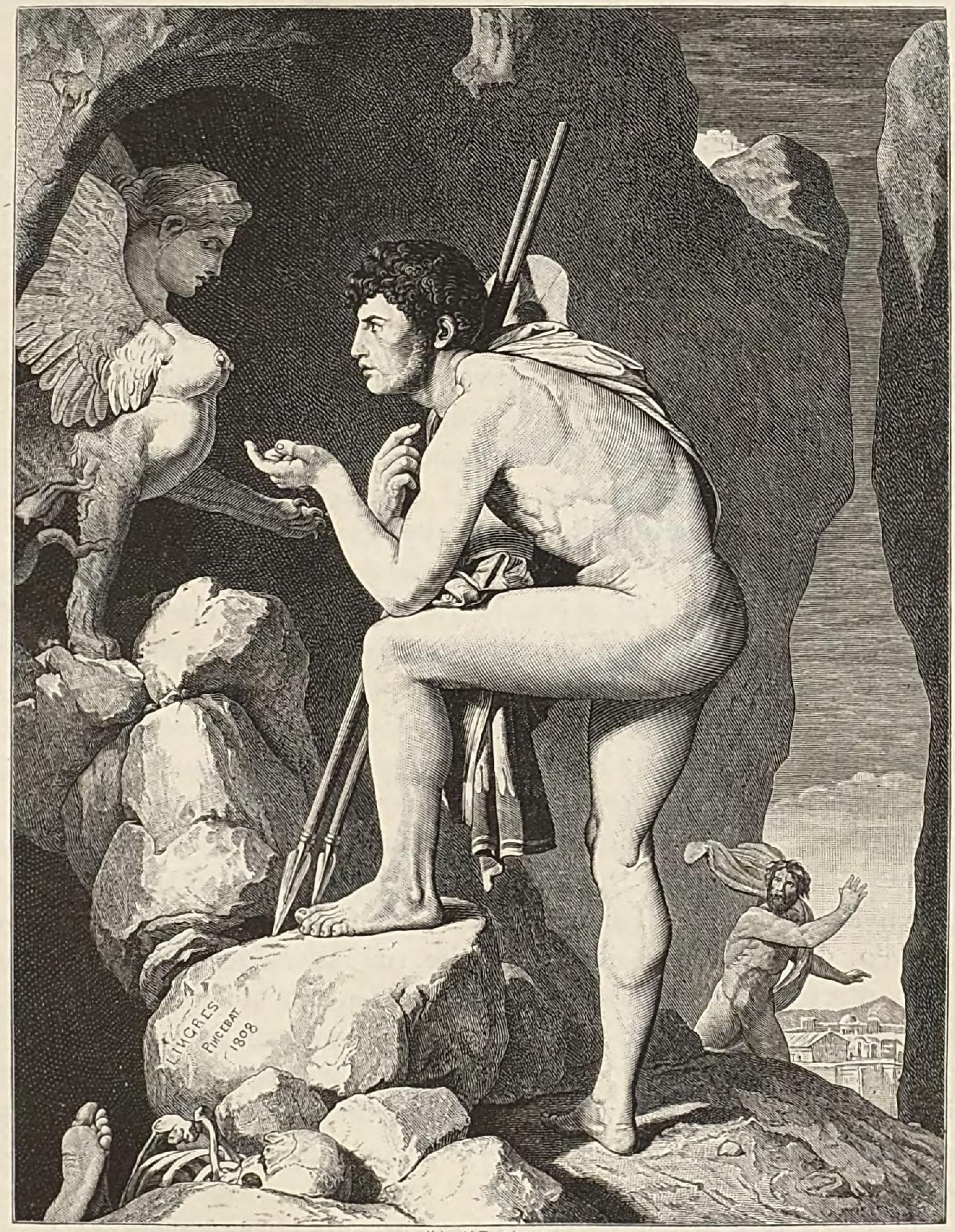
Seit der Gründung der franzöſiſchen Akademie zu Rom im Jahre 1666 iſt es das anerkannte Programm der franzöſiſchen Kunſt, die klaſſiſche Tradition der alten Welthauptſtadt wieder aufzunehmen und mit ihrer Fortſetzung auch alle Anſprüche an die geiſtige Führerſchaft auf die Hauptſtadt an der Seine zu übertragen. Mazarin hatte während ſeines Miniſteriums die Idee gehabt und ſie Colbert hinterlaſſen. Dieſer veranlaſste König Ludwig XIV., den direkten Verkehr durch ein bleibendes Inſtitut zu unterhalten. Frankreich ſollte die erſte Nation der Welt ſein, und ſeine Kunſt ſich mit dem ſtolzen Bewuſstſein dieſer Miſſion den höchſten Leiſtungen der Vergangenheit anreihen. Pouſſin und Corneille waren die Erſten, die dieſe Verbindung hergeſtellt hatten; ihr ganzes Weſen zeugt dafür, daſs die allgemeine Entwicklung dahin drängte; der Anſchluſs an die römiſche Tradition war der franzöſiſchen Bildung ein Bedürfniſs, faſt natür-

liche Nothwendigkeit: — und diefer Aufgabe ift man — nur wenige Abirrungen ausgenommen — treu geblieben bis an unfere Tage. Die klaffifche Welt ift, wie für die Dichtung feit Corneille und Racine, auch für die Malerei feit Pouffin und Lesueur der unerfchöpfliche Stoff, den auch das XVIII. Jahrhundert in feiner Manier noch ausbeutet, fogar Jacques-Louis David —, fo fehr er in allen andern Dingen Reformator war, in diefer Hinficht bedeuten feine Neuerungen keinen Bruch mit der Ueberlieferung; je mehr er mit allen Erinnerungen an die Kunft des Königthums aufzuräumen bemüht war, defto entfchiedener ging er auf die Quelle zurück, an der gerade fie fich erquickt und bis zur Trunkenheit gefättigt hatte. Solange die Freiheitsbegeifterung und ftrenge Bürgertugend galt, war es das republikanifche Rom, wo man die Ausdrucksformen der neuen Ideen fuchte; als dem erften Conful die Metamorphofe zum erften Kaifer geglückt, war auch für die Kunft der Uebergang zum Imperatorenglanz gegeben; als endlich das legitime Königthum heimkehrte, lag kein Hindernifs mehr vor, wieder das chriftliche Rom zu verehren und die Blüthe der Renaiffance, auf Raphael und Michelangelo zu blicken wie einft. So ift denn auch Davids Schüler, der all diefe Wandlungen durchlebt, Jean Ingres, der unbeirrte, ausdauerndfte und fiegreiche Repräfentant diefer klaffifchen Tradition, mitten in den modernften Beftrebungen des XIX. Jahrhunderts.

Jean-Augufte-Dominique Ingres ift am 29. Auguft 1780 zu Montauban geboren. Sein Vater Jean-Marie-Jofeph war ein Bildhauer, Maler und nach Bedarf auch Architekt, der in der kleinen Stadt allen Anfprüchen gerecht zu werden wufste. Er arbeitete befonders in Terracotta was man wünfchte, von den Sphinxen und Figuren lefender Abbés, die man damals in den Gärten aufzuftellen pflegte, bis zu den Koloffalftatuen der Freiheit für die Fefte der Republik; er fchmückte die Villen und Palais der Umgegend mit Decorationen im Gefchmack feiner Zeit, malte Landfchaften und Miniaturporträts, gab Zeichenunterricht in den erften Familien und erzog fo natürlich auch den Sohn in feinem Sinn. Aufser dem Stift gab er ihm frühzeitig die Geige in die Hand. Obwohl er felbft kein Mufikus war, liebte er die Mufik doch fehr und hatte feine Tenorftimme tüchtig gefchult. Der Sohn aber trat bald in die Kapelle des Bifchofs von Montauban und darauf ins Orchefter des Theaters zu Touloufe, fo dafs es den Eltern, die gerade nicht im Elend, doch in befchränkten Verhältniffen lebten, dadurch leichter wurde, ihn in der benachbarten grofsen Stadt zu unterhalten.

So leidenfchaftlich er fein Leben lang die Mufik gepflegt hat, fcheint er doch keinen Augenblick unentschieden gewefen über die Wahl feines eigentlichen Berufs. Nach einem Erfolg im Konzert mochte felbft der Vater fchwanken; aber Jean-Augufte hatte beim Anblick einer Copie nach Raphaels Madonna della Sedia, die ihn zu Thränen rührte, laut genug die innere Stimme vernommen. Freilich der Unterricht an der Akademie zu Touloufe behagte ihm wenig; den Lehren feines Meifters Jofeph Roques, von dem noch ein »Feft der Föderation« und ein »Grab des Amyntas« nach Geffners Idylle bewahrt wird, widerftand er inftinktiv, ohne zu wiffen warum. Nach einigen Monaten fchon kam er zu Vigan und fiel endlich fogar einem Landfchaftsmaler in die Hände, der befonderes Talent für diefen Zweig in ihm erkannt zu haben glaubte. Briant, der fich fonft

verdient gemacht, indem er eine Menge von Kunſtſchätzen vor dem Vandalismus von 1793 rettete und in dem Auguſtinerkloſter der Stadt ein kleines Muſeum ſchuf, gehörte in ſeiner Kunſt zur Schule des Valenciennes, der, die hiſtoriſche Landſchaft Pouſſins zu erneuen bemüht, nur Bäume von edler Hoheit und



X.A.v.J.L.Trambauer

Oedipus vor der Sphinx.

heroiſche Menſchen als Staffage zulieſs, ſo daſs der junge Ingres vor lauter Recepten für die Majeſtät der Eiche und den elegiſchen Ausdruck der Trauerweide den Geſchmack dafür ſo ziemlich verlor.

Kein Zweifel jedoch, dieſe erſte Erziehung im Vaterhaus und in Toulouſe überlieferte ihm die Tradition des XVIII. Jahrhunderts, wie ſie in der Provinz noch heimiſch war, — und wir wundern uns nicht, wenn er noch zehn Jahre

ſpäter als Schüler Davids nach Zeichnungen und Gemälden Watteau's ſtudirt und entzückt auf den Rand ſeines Blattes ſchreibt: »l'esprit, la grâce, l'originalité de Vataux et la délicieuse couleur de ses tableaux«.

Was mag er ſich vorgeſtellt haben, als der Name Jacques-Louis Davids zu ihm drang, in dem man die Wiedergeburt der groſsen Kunſt, die ſiegreiche Erneuerung der klaſſiſchen Tradition begriff? Zu David nach Paris zu gehen war ſeitdem ſein einziger Wunſch, und am Ende des Jahres 1796 ſetzte er ſeinen Willen durch.

Mit dem Eintritt in das Atelier des Dictators war ſein Schickſal entſchieden, der ganze Weg ſeines Lebens vorgezeichnet, von dem man geſagt hat, daſs er von Anfang bis zu Ende mit unbeirrter Continuität wie eine gerade Linie verlaufen ſei. Regelrecht ſchritt er vorwärts; nach vier Jahren fleiſsiger Studien bewarb er ſich um den römiſchen Preis mit der Darſtellung, wie Antiochus ſeinen Sohn Scipio, der auf dem Meere gefangen war, zurückweiſt. Sie trug ihm nur den zweiten Preis ein, 1801 aber gewann er den erſten mit einem Gemälde »Achill empfängt in ſeinem Zelt die Abgeſandten des Agamemnon«, eine Leiſtung, von der Flaxman erklären konnte, »er habe in Paris nichts Schöneres geſehen«.

Die Abreiſe nach Rom war allerdings damit noch nicht erreicht; denn bei der Erſchöpfung der Finanzen konnte die Penſion nicht gezahlt werden. Ingres war genöthigt, noch fünf Jahre in Paris zu leben, indem er durch Zeichnungen nach Antiken für die Publication des Musée Napoléon, in der z. B. der Diskobol von ſeiner Hand herrührt, oder durch andere Gelegenheitsarbeiten den Unterhalt verdiente. Wie ſpärlich es oft damit beſtellt war, bezeugt der Umſtand, daſs er in dieſen Jahren ſowohl das Bildniſs ſeines Vaters als das eigene Selbſtporträt gemalt hat. Der fünfundzwanzigjährige junge Künſtler ſchildert ſich ſelbſt mit faſt gewaltſamer Energie, derb und ſtolz, und der Charakter der Ausführung entſpricht dem des Dargeſtellten: das ſtarre ſchwarze Haar iſt hart gegeben und hat faſt metalliſchen Glanz. Die zarten Uebergänge zwiſchen Licht und Schatten, zwiſchen tiefen und hellen Tönen in der Natur, ſind hier wie abſichtlich vernachläſſigt. Wo der feſte Bau der Stirn, die runden Augen, Naſe, Lippen und Kinn hervortreten ſollen, ſind die lichten Stellen mit einer beinahe unbändigen Freiheit hingeſetzt, offenbar ſo männlich wie möglich. Der Blick iſt durchdringend, lebhaft, aber hart, die Augenbrauen ſchneiden quer in die Stirn und die Lippen ſchieben ſich vor wie verächtlich ſchmollend. Trotz dem Anflug des Leidens ſteht er hartnäckig vor ſeiner Staffelei wie entſchloſſen, unbeugſam zu verharren.

Damals beſtärkte ſich in gemeinſamer Noth die Freundſchaft mit dem florentiniſchen Bildhauer Bartolini, mit dem er im Atelier Davids bekannt geworden war, und der in dieſen Jahren ſein intimſter Vertrauter und der gewohnte Zeuge ſeiner Arbeit blieb, beſtärkten ſich vielleicht die Anforderungen an die Kunſt, die ſie beide geſtellt und verfochten. Aber er war noch nicht das, was er zu ſein glaubte, wenigſtens noch nicht Meiſter ſeiner ſelbſt. Das verrieth ſich nicht allein in der Allegorie »Bonaparte auf der Brücke bei Kehl«, ſondern auch in den beiden Bildniſſen Napoleons, die er damals geliefert. Das Eine, jetzt im Muſeum zu Liége, ſtellt ihn als erſten Conſul ſtehend dar, das Andere, im Hôtel

des Invalides, zeigt den Kaifer vor feinem Thron im pomphaften Krönungsornat. Es beweift nur, dafs der Maler noch 1806 keinen Sinn für die Wirkung der farbigen Ausführung befafs und die Reize des Colorits ganz offen verfchmähte. »C'est malingre« war das treffende Witzwort, mit dem man im Salon darüber hinwegging.

Im felben Jahre trat er die Reife nach Rom an. Mit umfichtigem Eifer fammelt er auf dem Wege dorthin die verfchiedenften Skizzen: Gebäude und Denkmäler wie Dante's Grab zu Ravenna und den Dom zu Pifa, einfache Häufer und antike Bruchftücke, Möbel und Utenfilien, Trachten aus dem Volk, der Geiftlichkeit, des Militärs, dazu Fackeln und Kandelaber, Kreuze, Mitren, Mefsbücher, alte Stühle und gefchnitztes Schrankwerk, felbft Waffen, wie eine Piftole mit feiner Damascirung, Alles zeichnete er mit photographifcher Treue nach und heimft es ein, um es fpäter vielleicht zu verwerthen. Bei Spoleto und Terni ergreift ihn die Landfchaft; denn hier, wo die umbrifchen Hügel in die grofsartigen Bergformen übergehen, wo auf fchroffem Felsgrund jeder Baum individuellen Charakter gewinnt, erfcheint die Natur felbft fchon heroifch geftimmt.

In Rom ift es Raphael, dem er fogleich Anfangs feine leidenfchaftliche und ausdauernde Begeifterung widmet. Der erfte Beleg feiner Studien als Penfionär der römifchen Akademie ift eine Copie nach Raphaels Mercur in der Farnefina, eine tüchtige Arbeit, die heute im Mufeum von Marfeille bewahrt wird, und eine Copie nach Adam und Eva im Vatican folgt. Das Porträt der Madame Devauçay (1807) und Oedipus vor der Sphinx, der im zweiten Jahre des römifchen Aufenthalts entftand, find bereits Meifterwerke, die den Stempel der Selbftändigkeit und frühzeitiger, aber gefunder Reife tragen. Minder glücklich find Jupiter und Thetis (1811) und »Romulus triumphirt über Akron« (1812), eine Compofition im Sinne Davids, mit gefpreizten Gebärden und überladenem Detail, die, urfprünglich im Palaft des Quirinals, fich jetzt zu Paris in der École des Beaux-Arts befindet. Nach Ablauf der üblichen Studienzeit in der Villa Medici fühlte fich Ingres fo eng verwachfen mit den Denkmälern der ewigen Stadt, dafs er fich von diefen höchften Vorbildern feines Schaffens nicht zu trennen vermochte. Er blieb und heirathete 1813 faft aufs Gerathewohl eine junge Franzöfin Madelaine Chapelle, die ihm in der nun folgenden langen Prüfungszeit als treue Gefährtin zur Seite ftand.

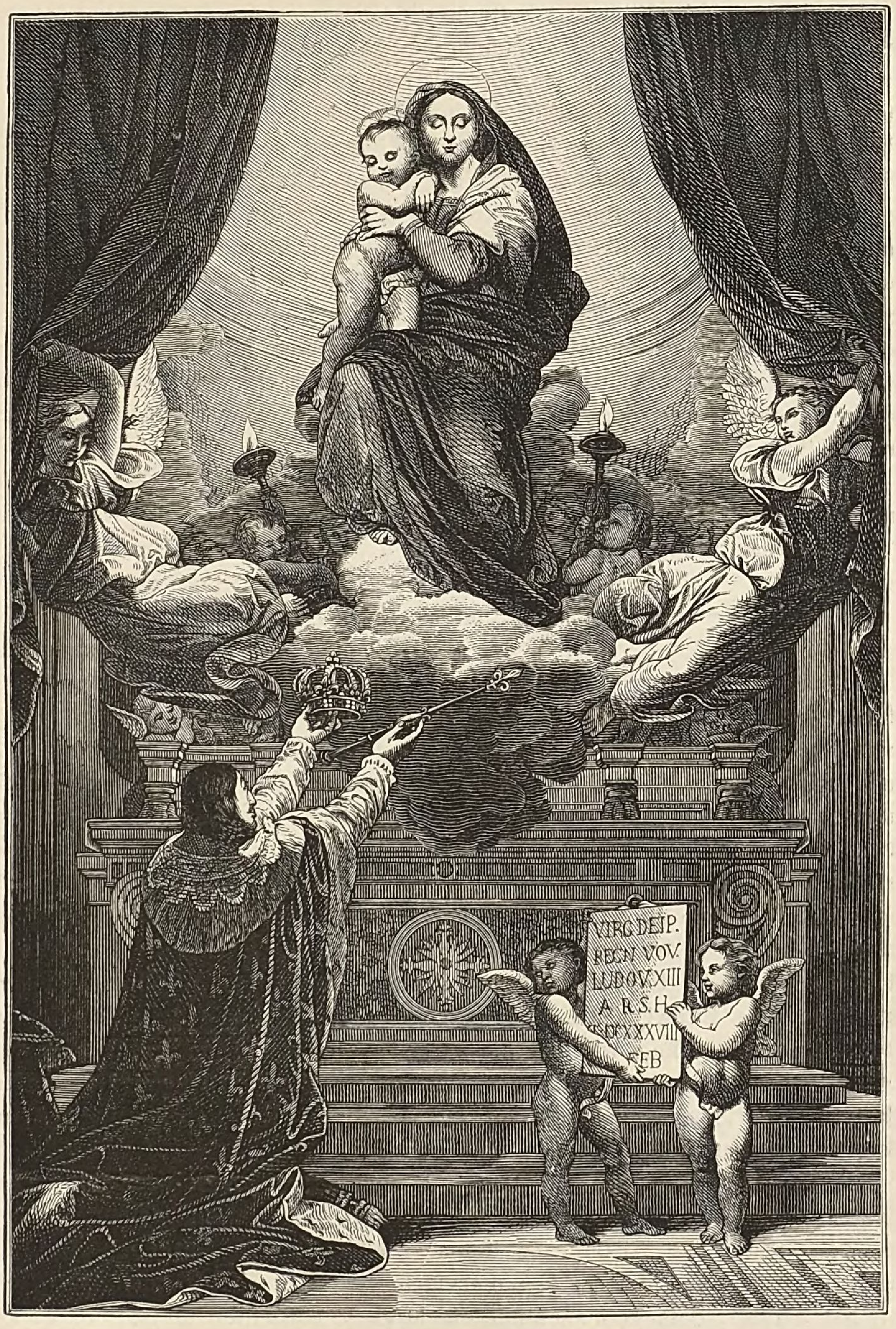
Zahlreiche kleine hiftorifche Genrebilder, wie Raphael und die Fornarina, Francesca von Rimini, Heinrich IV. in der Kinderftube, die Cappella Siftina, fchienen vortrefflich geeignet, fchnellen Abfatz zu finden. Aber die Jahre vergingen, ohne den Ruhm des Künftlers zu entfcheiden, felbft ohne in feine materiellen Lebensverhältniffe einige Sicherheit zu bringen; denn die Mehrzahl der Bildchen blieb damals eines Käufers harrend im Atelier ftehen, oder wenn fich ein Liebhaber fand, ward der Handel für geringen Preis abgefchloffen. Er bekam nicht allein wenige und nur unbedeutende Aufträge; er war auch langfam in ihrer Ausführung. Im Durchfchnitt brachte er nur je zwei Bilder im Jahr und einige Zeichnungen fertig. Aber ftets um den eigenen Fortfchritt bemüht, lag ihm mehr an einem gelungenen Gemälde als an behäbiger Exiftenz. Zum Glück befafs er eine grofse Einfachheit in feinen Anfprüchen und ein kräftiges Troft-

mittel gegen alle Widerwärtigkeiten: die Mufik. Er liebte fie mit Leidenfchaft und mit ebenfo energifchem Gefchmack für grofsartige Einfalt und für ausdrucksvolle Tiefe des Inhalts: Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven find feine Auserwählten, zu denen er immer zurückkehrt.

Es bleibt bewundernswerth, mit welcher muthigen Ausdauer er die drückenden Verhältniffe ertrug, während das Elend immer vor feiner Thür ftand. Als felbft die wenigen Gönner, die ihn damals zu fchätzen wufsten, zur Nachgiebigkeit gegen den Zeitgefchmack riethen, erklärte er: »Ich habe mehr Muth als meine Widerfacher Dummheit, mehr Hartnäckigkeit als das Schickfal, das mich verfolgt.« Zeitweilig fah er fich ganz auf die armfelige Thätigkeit eines Porträtzeichners befchränkt und lebte von derartigen Beftellungen, die ihm durch den Fremdenftrom fpärlich genug zufloffen. Für acht Scudi lieferte er ein Bruftbild, für zwölf die ganze Figur; aber gerade unter diefen Bleiftiftzeichnungen, mit denen er damals kaum das tägliche Brot verdiente, find Meifterwerke, die man heute mit Gold bedeckt. Obgleich er felbft auch hier nach äufserfter Vollkommenheit ftrebte, konnte er als Maler doch nicht leiden, wenn man auf diefe Blätter befonderes Gewicht legte. Als ihn Géricault 1817 bei feiner Anwefenheit in Rom zum erften und einzigen Mal befuchte und fich ins Anfchauen der Zeichnungen im Vorzimmer vertiefte, zeigte Ingres fich fo gereizt, dafs der gewandte Gefellfchafter felbft nicht möglich fand wieder zu kommen. Wir verftehen freilich, wie der Künftler dazu kam. Engländer, die ihr Conterfei wünfchten, klopften wohl bei ihm an mit der Frage: »Wohnt hier der Zeichner, der die kleinen Porträts macht?« — »Nein«, war die Antwort, »der hier wohnt, ift ein Maler!« und Ingres fchlug die Thür zu vor einem Befuch, den er fonft wie eine Wohlthat begrüfst hätte.

So feft er an Rom hing, fo war er doch nicht glücklich. Seine Leiftungen flöfsten allerdings Refpekt ein und ficherten ihm die Achtung; in feiner Heimath aber fah er fich vergeffen, an den grofsen Erfolgen, die in Frankreich Auffehen erregten, hatte er keinen Theil. Drei oder vier Mal in dreizehn Jahren hatte er Arbeiten für den Salon nach Paris gefchickt, ohne eine Wirkung damit zu erreichen. Sein »Don Pedro, der den Degen Heinrichs IV. küfst« war 1814 faft unbemerkt geblieben; als 1819 auf ein Mal »Philipp V. und Marfchall Berwick«, die grofse »Odaliske« und »Roger befreit Angelika«, eine Scene aus dem rafenden Roland, erfchienen, liefsen die tonangebenden Referenten eine ebenfo abfprechende als verftändnifslofe Kritik an ihm aus. Das bedeutende Beifpiel kirchlicher Kunft, das er 1820 für Sta. Trinità de' Monti vollendete, die Verleihung der Schlüffel an Petrus, fand in dem kleinen Kreis der Franzofen in Rom entfchiedenen Beifall; aber, was half es, dafs »Forbin und Vernet vor Bewunderung auffchrieen«, wie Ingres felbft berichtet »und Freund und Feind gleichermafsen«, wenn es in diefer Kirche begraben, bei den Franzofen in Paris unbekannt blieb?

Nach Frankreich zurückkehren konnte er nicht, da ihm die Mittel zu einer folchen Ueberfiedlung fehlten, und die Beforgnifs, fich dort nach vierzehnjähriger Abwefenheit faft ebenfo unbekannt wiederzufinden, wie er gegangen war, mufste den Gedanken daran vollends verdrängen. Aber der Wunfch, fein Glück anderswo



Das Gelübde Ludwigs XIII.

zu verfuchen, und wiederholte Aufforderungen feines Freundes Bartolini beftimmten ihn 1820 nach Florenz zu ziehen.

Der florentinifche Bildhauer hatte an die Gegenwart feines Gefinnungsgenoffen die Hoffnung geknüpft, dafs fie gemeinfam vorgehend zugleich auf dem Gebiet der Malerei und der Sculptur mehr Terrain für die Anfchauungen gewinnen würden, die fie von ihrer Studienzeit her theilten, und die er feit feiner Rückkehr nach Florenz gegen die herrfchende Richtung vertreten hatte. Aber Bartolini rechnete hierbei offenbar mehr mit feinen Wünfchen als mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung ftanden. Noch befafs er felbft nicht den perfönlichen Einflufs, um bei den Meiftern des Purismus für den befreundeten Franzofen viel ausrichten zu können; aber er bemühte fich eifrig, und beide Künftler nahmen wenigftens den täglichen Verkehr wieder auf, den fie einft zu Paris gepflogen. Da Ingres fchmerzlich den Mangel fchöner männlicher Modelle empfand, durch die er in Rom verwöhnt war, liefsen fie fich eigens eins her kommen zu ihrer ausfchliefslichen Benutzung. Bald indefs ftellten fich andere Nachtheile heraus denen nicht fo abzuhelfen war.

Da keine Beftellungen kamen, mufste der Pinfel ruhen, und nur um nicht ganz zu feiern, malte Ingres damals das Porträt feines Freundes Bartolini und zwei in Florenz anfäffige Landsleute, Mr. und Mad. Leblanc. Um nur leben zu können, mufste er wieder zum Zeichenftift greifen, und hier war nicht einmal fo viel Nachfrage nach kleinen Bildniffen wie in Rom. Als ihm jedoch eines Tages ein Engländer, der fich in den Kopf gefetzt, feine ganze Verwandtfchaft fo zeichnen zu laffen wie fich felbft, den Vorfchlag machte, zu diefem Zweck auf zwei Jahre nach England zu kommen, war Ingres ftark genug, das günftige Anerbieten auszufchlagen, da es zeitweilig doch alle andern Beftrebungen gelähmt haben würde. Selbft feine Frau rieth ab und forgte mit der rührendften Aufopferung nur für das Wohl ihres Mannes, deffen beffere Zukunft fie zu ahnen fchien. In der höchften Bedrängnifs nahm fich auch der öfterreichifche Gefandte des Malers an, und endlich gelang es einem Gönner, der felbft zuvor den »Empfang Karls V. durch die Schöffen von Paris« beftellt hatte, Graf Amédée Paftoret, ihm einen Auftrag des franzöfifchen Minifteriums zu erwirken. Er follte ein Altarbild für die Kathedrale feiner Vaterftadt Montauban fchaffen, mit einer Darftellung, wie Ludwig XIII. in feierlichem Gelübde fein Königreich der Madonna weiht. Allerdings war nur die karge Summe von dreitaufend Francs dafür bewilligt, aber fie enthob doch den Künftler der niederdrückenden Sorge und geftattete ihm, feine volle Kraft auf die Arbeit zu richten, die endlich feinen Erfolg entfcheiden follte.

Die Unfchlüffigkeit des Künftlers mit dem Bewufstfein, wie viel auf das Gelingen diefer Compofition ankam, das ruhelofe Bemühen, fich felber genug zu thun, verzögerten die Ausführung immer wieder, fo dafs faft noch vier Jahre drüber hingingen, und dafs er fich mehrfach wieder in Verlegenheit fah. Seine Frau hat erzählt, dafs er manchmal die Modelle entbehren mufste, da er kein Geld hatte, fie zu bezahlen. So diente ihm ein buckliges Bettelkind für einen Teller Suppe als Modell für den Jefusknaben. Bei der Anordnung der Madonnengruppe kam es gar zu einer komifchen Scene. In feinem Atelier in Via delle

Belle Donne erfchien eines Tages der franzöfifche Miniaturmaler Conftantin. Es war ein fchöner Herr von hohem Wuchs, ein paffionirter Schütze und vollendeter Kavalier, dem Niemand den Porzellankünftler anfah. Ingres bat ihn, für feine Madonna Modell zu ftehen. Der Untenficht wegen mufste er auf eine Leiter fteigen und bekam ein Bündel Leinwand als Chriftkind in den Arm. Die Schwierigkeit für Ingres aber war, fich zu entfcheiden, ob feine Jungfrau ftehend oder fitzend darzuftellen fei. Im Sitzen gab es unangenehme Verkürzungen, im Stehen nahm fie fich zu wenig malerifch aus, oder glich zu fehr bekannten Meifterwerken, bald der Sixtinifchen Raphaels, bald Tizians Affunta. Nach vielem Hin- und Herverfuchen wurde Conftantin ganz an den Rand des Sitzes gerückt, fo dafs ein Bein beweglich herabhing, das andere, leicht geftützt, Faltenwurf und Beleuchtung aufnahm. Aber, war die Bewegung noch nicht genau fo, wie Ingres fie wünfchte, oder ftörte ihn fonft etwas: Conftantin mufste herunterfteigen, Ingres kletterte felbft hinauf, fetzte fich zurecht, und der Freund zeichnete den dicken kleinen Mann, der majeftätifch fein Bündel Wäfche hielt, als Königin des Himmels.

Anfangs hoffte Ingres das Bild für den Salon von 1822 fertig zu machen; aber noch achtzehn Monate brauchte er, bis es fo weit war. Schliefslich befriedigte es auch ihn, und er brachte es perfönlich nach Paris, wo es 1824 ausgeftellt wurde. Der Erfolg war durchfchlagend, »Mein Schickfal hat fich wirklich ganz und gar verändert«, fchrieb er; »vor dem Bilde umringten mich die Künftler aller Art und aller Schulen und beglückwünfchten mich von Herzen über meine Werke und diefen Moment meines Ruhmes. Dann kam die Ceremonie, wie der König uns die Kreuze der Ehrenlegion gab. Als mein Name gerufen ward, war der Beifall einftimmig und fo lebhaft wie nur möglich.« —

Bald war ein Sitz im Inftitut für ihn frei, und eine weitere grofse Beftellung für einen Plafond im Louvre follte fein Anfehen befeftigen. Es galt, feiner Richtung Boden zu gewinnen gegenüber dem ungeftümen Drängen der Romantik. War doch im felben Salon von 1824 ein durch und durch revolutionäres Werk wie Delacroix' Gemetzel von Scio erfchienen.

Die nächften zehn Jahre bezeichnen gleichfam eine erfte Regierungszeit Ingres'. Im Dezember 1825 conftituirte fich förmlich eine Schule, deren Kern aus Amaury Duval, Chenavard, Jouy und einigen Andern beftand, zu denen fpäter die Brüder Balze, die Brüder Flandrin, Heinrich Lehmann, Jofeph Guichard, Sturler und Sebaftien Cornu hinzutraten. In feinem Atelier neben dem der Schule malte der Meifter dann die Apotheofe Homers für das Musée de Charles X. im Louvre, wieder ein Hauptwerk, das die Eigenart feiner Kunftweife bedeutfam ausprägt, zugleich aber jene klaffifche Tradition der franzöfifchen Kunft verherrlicht, die von Pouffin und Corneille zu André Chenier und David herüberreicht.

Trotzdem mufste das neue Mitglied des Inftituts fühlen, dafs feine Kollegen von der Akademie noch ftrengere Obfervanz der Lehre Davids von ihm gewünfcht hätten. An Angriffen von Seiten der jüngeren Generation fehlte es auch nicht, fo dafs Ingres befchlofs, feine ausgefprochene Richtung noch fchärfer in einem Gemälde zum Ausdruck zu bringen. Faft unmittelbar nach der Vollendung der Apotheofe Homers begann er im Auftrage des Minifteriums der

öffentlichen Arbeiten für die Kathedrale von Autun das Martyrium des heiligen Symphorian. Als aber die grofse Compofition, wieder um etliche Jahre verzögert, endlich im Salon 1834 ausgeftellt wurde, brach ein förmlicher Sturm los. Bei den Kollegen des Inftituts erreichte er durchaus nicht die Wirkung, die er gehofft; im Gegentheil, man tadelte offen feine Kühnheiten, die nur dazu dienen würden, die Jugend irrezuleiten, ja man bereute fichtlich, ihn ins akademifche Heiligthum aufgenommen zu haben. Die grofse Menge begriff natürlich nichts, fand fich nur abgeftofsen durch den Mangel malerifcher Reize und glatter Formen. Die Romantiker vollends, die gewifs nichts ungerügt liefsen, um ihn herabzuziehen, freuten fich über die leidenfchaftliche Heftigkeit und lobten gerade am meiften, was den Schülern Davids unverzeihlich erfchien.

Das Refultat war ein empfindlicher Mifserfolg. Verftimmt und tief gekränkt ergriff Ingres die günftige Gelegenheit, Paris zu verlaffen, indem er Ende 1834 Horace Vernet in der Direktion der römifchen Akademie abzulöfen ging.

In der Villa Medici gewann der Meifter fogleich einen eigenthümlichen Einflufs auf die Penfionäre. Während diefe zu dem Direktor gewöhnlich nur in Höflichkeitsbeziehungen traten und ihm nur die Verwaltung, die Auffcht über die Erfüllung der gefetzlichen Vorfchriften, über die regelmäfsige Sendung der Arbeiten und über die gute Haltung der Anftalt im Allgemeinen zufteht, machte fich damals die Kraft der Perfönlichkeit ganz von felbft geltend, und die Akademie bekam faft den Charakter einer Schule. Die Maler, die Bildhauer, die Kupferftecher, felbft die Mufiker fanden fich durch Ingres' Gefchmack beftimmt. Von ihm ermuthigt und angeregt fchickte Hippolyte Flandrin vortreffliche Proben feiner Kunft nach Paris, wie die Heilung der Blinden durch St. Clarus und die Aktfigur eines Jünglings, der auf einem Felfen am Meeresftrand fitzt. Simart modellirte unter feinen Augen den Diskobol und feine Statue des Oreftes am Altar Athenens. In der Mufik wies Ingres beharrlich auf Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, im fcharfen Gegenfatz gegen alles eigentlich Italienifche hin und wirkte felbft mit in kleinen Hauskonzerten, die nach feiner Wahl arrangirt wurden. Auf Ausflügen mit den Stipendiaten lenkte er die Aufmerkfamkeit vielfach auf die florentinifchen und umbrifchen Meifter des XIV. und XV. Jahrhunderts und reizte durch feine Bewunderung für einen Chriftus Perugino's oder Fra Bartolommeo's Mater dolorosa zu emfigen Studien.

Er felbft war durch feine Stellung fehr in Anfpruch genommen. In der Villa mufsten ftörende Reftaurationsarbeiten ausgeführt werden; dann hatte er die Abformung der fchönften Marmorwerke zu überwachen, von denen dreihundert Abgüffe an die École des Beaux-Arts nach Paris gefchickt wurden, endlich liefs er von Paul Flandrin, den Brüdern Balze, Comairas und Andern die Copien nach Raphaels Loggien anfertigen, welche in diefelbe Anftalt gekommen find. So arbeitete er wenig für fich und liefs fich oft von den Schülern helfen. Bis zum Ende feiner Amtszeit 1841 entftanden nur die Odaliske mit der Sclavin, Stratonike und das Porträt Cherubini's, das nicht einmal fertig ward.

Dies Wenige allerdings war vom Beften, die Stratonike befonders entfprach dem Gefchmack der Zeit und machte tiefen Eindruck, als fie in den Tuilerien beim Herzog von Orléans ausgeftellt war. Eine Vereinigung fämmtlicher Maler

und Bildhauer empfing den Meifter bei feiner Rückkehr nach Paris mit einem Feftbankett. Louis-Philippe felbft nahm ihn mit nach Verfailles und zeigte ihm in Perfon, was er dort feither für die Kunft gethan; die ganze »haute bourgeoisie« folgte natürlich diefem Beifpiel und überfchüttete Ingres mit Einladungen, Beftellungen und Artigkeiten ohne Sinn und Verftand.

Zunächft wurde das Porträt Cherubini's vollendet, das er in Rom durch Hinzufügung einer Mufe, die den finnenden Componiften krönt, zu vergröfsern befchloffen hatte. In der Villa Medici war Alles vorbereitet, nun in Paris wurde dem Freunde unter einem Vorwande fein Bild abgefordert und die ideale Erfcheinung der Himmlifchen unmittelbar neben ihm in denfelben Rahmen gefetzt. Als das Gemälde fertig war, follte Cherubini damit überrafcht werden. Ingres ftellte es in dämmeriger Beleuchtung auf, verliefs felbft das Zimmer und übertrug feiner Frau den Empfang des verehrten Meifters. Cherubini kam, fetzte fich vor feiner Apotheofe hin, betrachtete fie lange regungslos und fchwieg, ftammelte dann ein paar Höflichkeitsausdrücke für Frau Ingres und ging. Der Maler war natürlich ganz confternirt und begriff gar nicht, was er daraus machen folle. Als Cherubini nach einigen Tagen wiederkam, ward er mit Kälte empfangen und fand kaum Beachtung, wie er beim Abfchied mit feierlicher Miene eine Rolle Papier auf den Tifch legte. Es war eine Compofition von feiner Hand, ein Canon zu Ingres' Ruhm. — Freunde verabredeten fich bei einem grofsen eigens hierfür veranftalteten Diner, den Meifter mit der Ausführung zu erfreuen. Es war am 15. März 1842. Ingres liefs auf fich warten; als er kam, war er traurig, zerknirfcht: »Cherubini ift heute Morgen geftorben.« Die Tifchgenoffen verzichteten auf ihr Vorhaben; als aber Ingres nach dem Diner ftumm vor fich hinbrütend dafafs, befann man fich, und weckte ihn mit den Klängen der Cantate Cherubini's. Der Meifter zerflofs in Thränen.

Aus der letzten römifchen Zeit datirte ebenfalls ein ehrenvoller Auftrag des Herzogs von Luynes, der ihn während der nächften Jahre hauptfächlich in Anfpruch nahm. Es handelte fich um zwei grofse Wandgemälde in der Galerie des Schloffes Dampierre, welche Duban eben erft im Auftrag des kunftfinnigen Herzogs erbaut hatte. Zur Ausführung der beiden Compofitionen »Das goldene und das eherne Zeitalter« begab fich Ingres auf den in der Nähe von Paris gelegenen Landfitz, wo ihm und feiner Frau mit dem eigenen Haushalt gaftfreundliche Wohnung bereit ftand. Unter diefen Umftänden aber mufste die langfam fchaffende Phantafie des Künftlers zur Quelle peinlicher Verlegenheit werden. Die ungenügend vorbereitete Arbeit gedieh nicht vorwärts und der Maler empfand feine Lage bald um fo drückender, je nobler ihn der Herzog behandelte, je rückfichtsvoller man ihn gewähren liefs. Seine Freunde bemühten fich, ihm fo viel Unterhaltung wie möglich zu verfchaffen; jeder Befuch war willkommen und bequem untergebracht. Ary Scheffer, der feit der Ausftellung des St. Symphorian zu den lebhafteften Bewunderern gehörte, kam und fah die angefangene Darftellung des goldenen Zeitalters. Er gerieth in wahrhaftes Entzücken; als aber endlich auch der Herzog von Luynes die Geftalten zu fehen bekam, konnte er bei allem Lob doch nicht fein Bedenken gegen fo viel nackte Leiber verbergen und empfahl etwas Rückficht auf feine fromme Gemahlin. Das ver-

ſtimmte nun wieder Ingres, und als gar 1849 der Tod ſeiner Frau dazutrat, die ſein Betragen gegen den Herzog übrigens als Wortbrüchigkeit anſah, ſo gab er die Arbeit ganz auf, nachdem er für die erhaltenen zwanzigtauſend Francs nur acht bis zehn Figuren beinahe fertig gemacht, die heutzutage durch Verderbniſs der Farben ganz entſtellt ſind.

Mitten unter den aufregenden Wechſelfällen des Bürgerkrieges vollendete er in ungeſtörter Gemüthsruhe ſeine 1807 begonnene Venus Anadyomene, und ſchloſs ebenſo 1848 die Arbeit an den Cartons für die Glasfenſter der Kapelle St. Ferdinand in Sablonville und der Kapelle von Dreux ab, Zeichnungen von einzelnen Heiligenfiguren, die ihm von Ludwig Philipp nach dem jähen Tode des Prinzen aufgetragen waren. Sonſt beſchäftigten ihn nur Porträts, deren einträgliche Beſtellung er jedesmal nicht wieder anzunehmen ſchwur und doch nicht abwies, weil ihn die Wiedergabe der Wirklichkeit unwiderſtehlich anzog.

Zu Anfang des Jahres 1852 verheirathete ſich Ingres zum zweiten Mal, mit der Nichte ſeines Freundes Marcotte, Delphine Ramel. Er bedurfte eines ſorglichen Weſens, das ſich ſeiner Schwächen annahm, und anregender Geſellſchaft in den Stunden der Erholung. Seitdem iſt er wieder heiter und ruhig. Die Sommermonate bringt er gewöhnlich in Meung-sur-Loire zu, wo die Familie ſeiner Frau eine Villa beſaſs. Er tritt in das Greiſenalter mit allen Ehren des Lebens ein; er iſt das anerkannte Haupt der franzöſiſchen Schule, und Alles ſchlägt zu ſeinen Gunſten aus, da er verſtanden hatte zu warten. »Je compte sur ma vieillesse«, hatte er oft geſagt, »elle me vengera.«

Seine Apotheoſe Napoleons war ein Triumph für den Meiſter. Der Prinz Napoleon, der an die Spitze der Vorbereitungen für die groſse Weltausſtellung von 1855 getreten war, forderte ihn auf, alle ſeine Werke zuſammenzuſchaffen und vereint auszuſtellen. Um ſeine Abneigung gegen dieſen Gedanken zu beſiegen, verſprach man Ingres, ihm einen eigenen Salon zu reſerviren, wo er ſelbſt ſeine Ausſtellung nach ſeinem Sinn anordnen könne. Dieſes ſchmeichelhafte Zugeſtändniſs entſchied. Er brachte 38 Gemälde zuſammen, die im Ganzen das Beſte ſeiner Leiſtungen umfaſsten.

Eiferſüchtig wurde über dem Eintritt gewacht; nur Auserwählte erlangten die Gunſt den Ingres-Salon vorher zu ſehen. Eugen Delacroix, der dem Verlangen, vor aller Welt in dies Heiligthum zu dringen, nicht widerſtehen konnte, bewog den Wächter eines Tages, ihn einzulaſſen, und betrachtete die Gemälde in Ruhe bis zur Stunde, wo Ingres zu kommen pflegte. Als der Alte eintrat, bemerkte er den verhaſsten Nebenbuhler noch hinten in der Galerie und ſchöpfte Verdacht: »War hier nicht Jemand drin?« fuhr er den Wärter an, »es riecht nach Schwefel!« — So heftig war die Antipathie dieſes Mannes gegen andere Richtungen, daſs er dieſen Feinden gegenüber keine Rückſicht kannte. Selbſt unfähig, ſich ein gerechtes Urtheil über ihren Werth zu bilden, ſetzte er auch die gleiche blinde Leidenſchaft bei ihnen voraus und glaubte ſich durch Abgründe von ihnen getrennt. So fühlte er ſeinen Stolz aufs Grauſamſte beleidigt, als die Jury der Weltausſtellung ſeinen Namen unter den Hochgekrönten, ſtatt als Einzigen vor Allen, in alphabetiſcher Reihenfolge erſt als Neunten aufführte. Seit-

dem wollte er nichts mehr wiffen von dem öffentlichen Leben in Paris und zog fich fchmollend in die Einfamkeit zurück.

In den letzten zehn Jahren befchäftigten ihn vielfach verbefferte Wiederholungen feiner früheren Werke. Die Sicherheit feiner Kraft gerieth natürlich ins Schwanken. Einige Arbeiten laffen offen genug fenile Schwächen erkennen, während andere wieder, wie die »Quelle«, die, allerdings ein Menfchenalter früher in Florenz begonnen, in glücklichfter Jugendfrifche gefchaffen fcheint. Im Grunde behielt der Meifter die wuchtige Energie feines Wefens bis zuletzt; mit jugendlicher Heftigkeit ftritt er noch 1863 für die Rechte des Inftituts gegen die neuen Einrichtungen, wodurch der Akademie die Entfcheidung über den Prix de Rome genommen ward und die Ernennung der Profefforen an der École des Beaux-Arts an den Minifter kam.

Ingres war ein robufter Greis, klein von Wuchs, unterfetzt; brüsk in feinen Manieren, der Diftinktion entbehrend. Wer ihn vorbeigehen fah, vermuthete zunächft einen baskifchen Landpfarrer in Bürgertracht. Sein Kopf mit dem engen Schädel und breiten Kinnbacken, kleiner zurückfliehender Stirn, kurzer Nafe und einem grofsen Mund mit vollen hängerifchen Lippen, die um fo mehr auffielen, als der Abftand von der Nafe ungewöhnlich grofs war, diefer Kopf mit dem braunen galligen Teint und dem gerade gefcheitelten, immer öligen Haar fchien zunächft das Gegentheil der Schönheit, befafs aber doch bei genauerer Beobachtung viel Charakter und eine erftaunliche Kraft. Wenn fein fchwarzes Auge, durchdringend und forfchend, einen Menfchen verrieth, der über das Gewöhnliche hinausragt, fo war doch fein Ausdruck meift mifstrauifch und hart. »Ich höre noch feine apoftolifchen Bannflüche«, fchreibt ein Zeitgenoffe.

Beruhigend und beglückend wirkte dann immer die Mufik, die feine letzten Tage noch verfchönert hat. In der Nacht auf einen feftlichen Konzertabend zog er fich eine Erkältung zu, indem er aus dem Bette ftieg, um nach dem Kaminfeuer zu fehen und wegen des Rauchs ein Fenfter zu öffnen. Am 14. Januar 1867 ift er geftorben.

»Die Ingresfche Separatausftellung in der allgemeinen Weltausftellung von 1855 brachte auf die Fremden einen tiefen Eindruck hervor. Die Franzofen felbft waren davon überrafcht, weil das Werk des Meifters fich zum erften Mal als Ganzes darftellte. Zerftreut würden alle diefe Bilder für viele Leute eine Diffonanz inmitten der zeitgenöffifchen Malereien gewefen fein. Vereinigt, wohlgeordnet in einem befonderen Raume für fich, unterftützten, erklärten fie einander, erfchienen wie das Refultat einer beharrlichen Ueberzeugung; fie machten die höhere Lehre eines Künftlers aus, der fich an den reinften Quellen geläutert hatte; was für manchen oberflächlichen Richter nichts als eine Eigenthümlichkeit oder eine Schrulle gewefen wäre, wurde hier zur Erklärung von Prinzipien, eines beftimmten, abfichtlichen, bewufsten und durchgeführten Syftems.«

So betrachten auch wir die Werke diefes Malers nicht in bunter Reihe, wie fie nach einander entftanden find, fondern in ihrer Gefammtheit, wie fie fich gruppenweife nach den Gattungen ordnen, denen fie angehören. Die äufseren Umftände des gleichmäfsigen Lebenslaufes hatten wenig Einflufs auf ihren

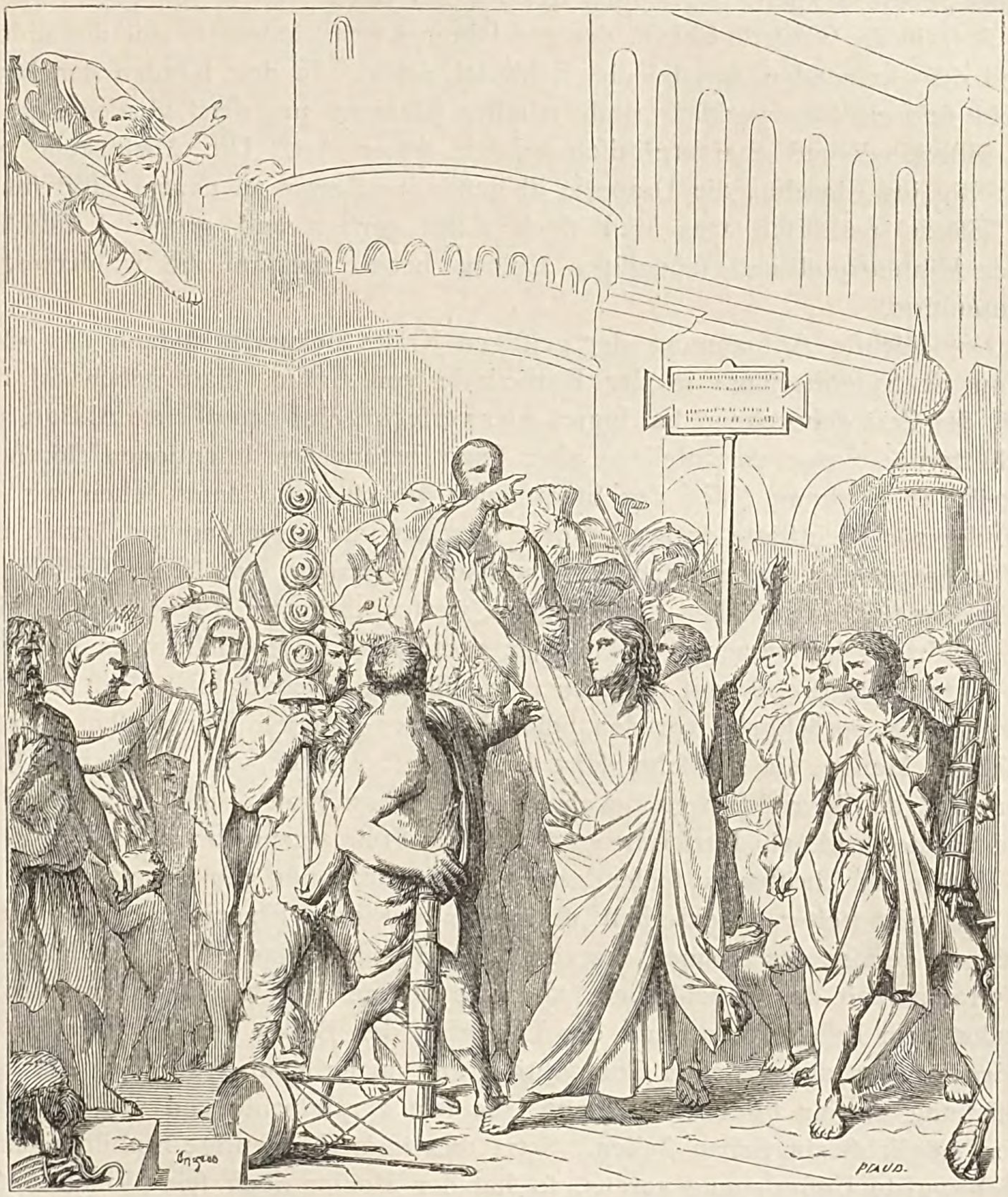
Charakter. Wenn es auch verkehrt ift, von der Unbeweglichkeit feines Talentes zu reden, das weder Verfall noch Fortfchritt, weder Anfang noch Ende kennen foll, und wenn auch gerade die Vereinigung der Mehrzahl feiner Arbeiten die befte Gelegenheit fein mufs, den Gang feiner Entwicklung zu erkennen, fo darf doch gefagt werden, dafs Fortfchritt und Veränderung nicht fo tief greifen, um die Scheidung in verfchiedene Phafen aufzudrängen, dafs der Künftler vielmehr einmal zur Reife gelangt, fich im Wefentlichen gleich bleibt. Ein Einblick in fein Schaffen und eine Charakteriftik feiner Eigenart wird am beften durch eine geordnete Ueberficht feiner Leiftungen erreicht.

Ingres hat in feiner langen arbeitfamen Laufbahn faft alle Gattungen feiner Kunft gepflegt. Um Wert und Umfang feiner Begabung zu ermeffen, ift es aber befonders lehrreich zu fehen, wie er Stoffe aus dem religiöfen Gebiet behandelt. Dankt er doch feinen erften durchfchlagenden Erfolg einem Altargemälde, das für feine Heimat beftimmt war.

»Das Gelübde Ludwigs XIII.« foll darftellen, wie der König 1638 fein Reich und feine Krone dem Schutz der heiligen Jungfrau weiht. Vor dem Altar einer Kapelle kniet links der Herrfcher im Krönungsmantel; Scepter und Krone Frankreichs in den erhobenen Händen emporreichend zur Madonna, die auf Wolken fchwebend über dem Altar erfcheint. Die Vermittlung wird durch zwei Engel gebildet, die den Vorhang vor der Himmlifchen zurückziehen, während zwei Flügelknaben unten mit der erklärenden Infchrifttafel nur die leere Ecke füllen. Die Vifion behält indefs fo fehr das Uebergewicht, dafs der irdifche Vorgang nur als Nebenfache wirkt, und fo allein war der Schwierigkeit des Vorwurfs zu begegnen. Die Gebärde des Königs drückt, vielleicht etwas zu leidenfchaftlich, Refignation zugleich und gläubige Zuverficht aus. Es ift gelungen, in der ganzen Geftalt chriftliche Demut und königliche Majeftät zu vereinigen, die Gefahr theatralifcher Emphafe glücklich vermieden: Ludwig XIII. ift kein Märtyrer, der zum Himmel ftrebt, fondern ein König, vor dem der Himmel fich öffnet. Auch die Jungfrau, die zu ihm herunterfchaut, ift ernft und grofs, nicht die liebliche Mutter, fondern die mächtige Frau, die ihren Schutz verheifst. Freilich ift die Nachahmung Raphaels unverkennbar: die Madonna di Foligno hat das Bewegungsmotiv, die Sixtina die äufsere Erfcheinung, die Madonna del Baldacchino endlich die fchwebenden Engel veranlafst, und die Putten mit der Schrifttafel, wie die anderen mit den Kandelabern ftammen aus derfelben Quelle. Trotzdem ift die Vereinigung felbftändig und neu, allen Figuren der himmlifchen Erfcheinung ein eigenthümlicher energifch wahrer Charakter aufgeprägt. Die Engel find voll grandiofer Eleganz, das Jefuskind und die Buben drunten lebendig und frifch. Und, wenn man auch geftehen mufs, dafs die heftige Bewegtheit und Erregung des Augenblicks nicht wohl ftimmt zur feierlichen Stille eines Altarbildes, fo ward fie doch durch das Thema gefordert, und der grofse Stil des Ganzen, die Korrektheit der Zeichnung und Freiheit der Beleuchtung machen das Werk immer zu einer höchft anerkennenswerthen Leiftung der religiöfen Kunft.

Minder glücklich ift die Madonna mit der Hoftie, die, von zwei Engeln begleitet, andächtig vor dem Symbol des Myfteriums kniet. Der Typus der Mutter Gottes erfcheint zu voll und fleifchig, ihrem Blick fehlt der erhabene Ausdruck

der Gedanken, die ſie bei dieſem Anblick bewegen, und die kokett gefalteten Hände geben ihr vollends den Beigeſchmack einer vornehmen Matrone, die auch bei Andachtsübung nur daran denkt, ſich vortheilhaft zu präſentiren. Nicht frei von dieſem Anflug iſt auch ſeine Jeanne d'Arc am Altar, eine ſeiner letzten



Das Martyrium St. Symphorians.

Arbeiten (1854), die ſich im Louvre befindet. Die Jungfrau von Orléans ſtrahlt von Schönheit und Glut in ihrem Eiſenkleid; ihre Augen ſind gen Himmel gerichtet, wie im Gebet um die Errettung des Vaterlandes. Mit der einen Hand hält ſie ihr ſiegreiches Banner, die andere ſtützt ſie auf den Tiſch des Herrn; ihr Helm ſteht zu ihren Füſsen, die gelöſten Haare fließen frei herab. Die Malerei iſt rein, fein vertrieben, aber glatt, und ſie eben iſt nicht zum geringſten Theil Schuld daran, daſs unſer Gefühl leer ausgeht.

Bei weitem kräftiger wirkt die »Verleihung der Schlüffel an Petrus«, die urfprünglich für die franzöfifche Kirche Sta. Trinità de' Monti zu Rom beftimmt (1820), jetzt ebenfalls im Louvre aufgeftellt ift. Auch hier hat Ingres fich mit Erfolg bemüht, feinen Gedanken im Stil Raphaels auszudrücken, und ift im Anfchlufs an die ähnliche Darftellung der Tapeten doch original geblieben. Markig und ftolz ift die Gebärde Chrifti, der gen Himmel weift, indem er mit der anderen Hand dem knieenden Apoftel die Schlüffel reicht. In den Köpfen der Jünger mifcht fich ein handwerklich philifterhaftes Element mit dem idealen Zug, fie find individuell und charakteriftifch jeder in feiner Art. Die Ausführung geht forgfältig ins Einzelne, die Draperie ift genau, und zwar an neuem Stoff ftudirt, die Hände realiftifch treu und doch Alles einfach und grofs. Landfchaftlicher Hintergrund und lebendiges Colorit heben wirkfam die wohlerwogene Compofition.

Die höchfte Anfpannung der geiftigen Kräfte bekundet fodann das »Martyrium St. Symphorians« in der Kathedrale von Autun. Faft unbewufst dem Geift der Zeit gehorchend hat Ingres hier verfucht, eine complicirte Aktion, eine erfchütternde Scene darzuftellen; aber feine befonderen Intentionen ftören die ergreifende Wirkung. Vor der Stadtmauer von Auguftodunum fehen wir den Zug, der zur Richtftätte drängt. Voran fchreitet mit ausgebreiteten Armen dem Tod entgegen der junge Märtyrer in weifsem Gewande, eine lichte Geftalt, die mit mildem Glanz zwifchen den robuften, wettergebräunten Leibern feiner Henker dafteht. Seine verzückte Gebärde antwortet dem leidenfchaftlichen Ausbruch der Mutter, die droben auf der Mauer, in rafender Erregung ihm Muth zufchreit, dafs er nicht zurückbebe vor den Schrecken der Feinde. Vor diefem Anblick ftockt die Menge: ein gallifcher Hirt fcheint tief ergriffen, von plötzlichem Licht erleuchtet, im Begriff fich zu bekehren; eine junge Frau drückt fchaudernd ihr Kind an die Bruft; ein Burfch beugt fich, einen Stein aufzunehmen, um ihn gegen die Mutter des Chriften zu fchleudern: aber der Proconful gebietet vorwärts, und der Zug geht weiter. Meifterhaft ift in den vorderen Figuren die momentane Erregung gefafst, das Staunen des römifchen Priefters, das Mitleid der Mädchen, die Graufamkeit der Gaffenbuben; aber die Menge dahinter ift unbeweglich, es cirkulirt kein Leben darin, und das Enfemble des Bildes gewährt minder den Eindruck einer dramatifchen Compofition und malerifcher Auffaffung als einer Anhäufung einzeln ftudirter Perfonen, die fein durchdachte und wohlerfundene Pofen möglichft zur Schau ftellen. Setzt dies immerhin feurige Einbildungskraft und bewufste Ueberlegung voraus, fo hat der Meifter doch fein Wiffen mit fo viel Oftentation, feine Energie mit einem folchen Uebermafs von Kühnheit offenbart, dafs das Ganze nicht harmonifch zufammenklingt. Der Heilige ift voll fchöner Empfindung, aber er ftreckt ein Paar Arme in die Luft, die zu der weiblichen Chriftendemuth feiner Züge und der Schlankheit feiner Geftalt nicht paffen; die Lictoren prahlen mit athletifcher Musculatur, die mit Michelangelo's Uebertreibungen wetteifern foll, aber hier ein zu weit vorfpringendes Schulterblatt, dort Unficherheit in den Beinen verräth. Die Mutter des Märtyrers oben auf der Mauer im Hintergrund ift gegen alle Perfpektive ebenfo grofs gezeichnet, wie die Geftalten vorn. Es treten überall Qualitäten der Zeichnung hervor, die

in unſeren Tagen nur Ingres in ſo eminentem Grade beſeſſen hat; aber wenn auch ſeine Verſtöſse ſelbſt ſein tiefes Wiſſen bezeugen und einem beſtimmten Zwecke dienen, ſind es doch Fehler, Verirrungen eines bedeutenden Willens. Trotz alledem bleibt dieſe pathetiſche Darſtellung, deren düſtere Farbenſtimmung durchaus der Abſicht des Künſtlers entſpricht, eine anſehnliche Leiſtung, bei der man ſich wundert, wie den Zeitgenoſſen über dem Streit der Einzelheiten die Bedeutung des Ganzen entgehen konnte.

Die Schilderung dieſes bewegten Vorganges aus einem barbariſchen Zeitalter, wo die gedrungene Kraft der Römer und das wilde Ungeſtüm der galliſchen Stämme einander gegenübertraten, hatte ihn gewiſs ebenſo wie die abſichtliche Steigerung ins leidenſchaftlich Heroiſche veranlaſst, bei ſeinem Vorbild Raphael nach ähnlicher Tendenz zu ſuchen und gerade aus jenen Werken ſich Raths zu erholen, in denen der Wetteifer mit Michelangelo's wuchtiger Formbehandlung hervortritt, wie im Burgbrand oder im Seeſieg von Oſtia. Gerade dieſe Wahl aber war verhängniſsvoll geworden. — Als es ſich ſpäter einmal darum handelte, »Chriſtus als Knaben im Tempel« darzuſtellen, ſchloſs Ingres ſich denn auch wieder den Meiſterwerken der Camera della Segnatura an. Dies figurenreiche kleine Gemälde ward 1846 begonnen, aber erſt 1862 vollendet, und die Zwiſchenzeit macht ſich hie und da in der Miſchung heterogener Elemente aus alten Studien bemerkbar. Die Symmetrie der Anordnung mit dem leeren Raum in der Mitte vorn, leitet das Auge auf die ſitzende Geſtalt des Jeſusknaben, deſſen Beinchen noch zu kurz ſind, um den Boden zu erreichen. Reizende Naivetät vereint ſich in ihr mit gehobener Anmuth und inſpirirtem Eifer. Maria, die nach dem Sohn geſucht und ihn nun im Tempel auf dem Throne ſitzen ſieht, wohin ihn die frühreife Beredſamkeit geführt, bleibt ſtaunend ſtehen, halb vor Freude im Wiederſehen, halb aus Scheu vor dem göttlichen Geiſt in ihm. Die jüdiſchen Gelehrten zu beiden Seiten ſind etwas einförmig gruppirt, ſitzen ſtellenweis zu ſehr auf einander, es fehlt an Luft dazwiſchen, wie im Martyrium Symphorians. Aber die Charaktere ſind ſprechend, die Typen mannigfaltig geſchildert und von groſser Lebenswahrheit, ſogar Häſslichkeit hie und da nicht vermieden. Die helle klare Ausführung iſt nicht ohne Kraft und entſpricht dem Vorgang, der durch die geläuterte Form ſchon ins Ideale erhoben wird.

Alle dieſe religiöſen Gemälde haben indeſs einen Mangel gemeinſam, an dem allerdings die meiſten modernen Erzeugniſſe auf dieſem Gebiet leiden: es fehlt der intenſive Ausdruck religiöſer Empfindung, das poſitiv chriſtliche Element. Fern davon, dem Künſtler einen Vorwurf daraus zu machen, wollen wir nur darauf hinweiſen, wie ſein Schaffen auch hier die rein künſtleriſche Auffaſſung der italieniſchen Renaiſſance vorausſetzt, ſo daſs ihm in Wirklichkeit die chriſtlichen Stoffe nichts weiter ſind als ein willkommener Anlaſs zu gewählten Formen und ſchönen Geſtalten.

Die vollendete Durchbildung der Form bleibt auch ſein Hauptintereſſe in den geſchichtlichen Sittenbildern, die er eine Zeit lang mit beſonderer Vorliebe behandelt hat. Ein Mittelglied zwiſchen jenen kirchlichen Darſtellungen und dieſem ganz modernen Kreis iſt die »Cappella Sistina« (1810—1814 und 1821), wo wir den Papſt, umgeben von den Würdenträgern der Kirche, in dem Augenblick

fehen, wie das Miferere erfchallt. Pius VII. fitzt auf dem Thron in den weiten weifsen Mantel verloren; die Kardinäle geben fich jeder in feiner Weife, hier fteckt ein Kurzfichtiger die Nafe ins Brevier, jener beugt fich in glühender Begeifterung vor, diefer andere bleibt unbeweglich und ftarr; voll fprechender Lebendigkeit find die Prälaten und Mönche, die Protonotare und Hellebardiere im Vordergrund; man glaubt, fie flüftern in näfelndem Ton. Der einfeitig ausgeprägte Typus diefer geiftlichen Gefellfchaft ift treffend erfafst und treu in feiner wundervollen Umgebung wiedergegeben: von den Wänden fchimmern hier die Gefchichten des Mofes von Perugino und Botticelli, dort Michelangelo's Riefengeftalten herab; der Purpur der Kardinäle, der Granatfammt des Baldachins mit den päpftlichen Wappen herum, der grüne Teppich, der fich über die Stufen breitet, geben an fich fchon ein prächtiges Colorit; das fahle Licht der letzten Kerze, die noch brennt, färbt das weifse Gewand des Papftes und die Hermelinkragen gelblich und hebt fie ftrahlend heraus auf dem Grunde der violetten Röcke der Monfignori und Caudatari. Es ift ein einziges Schaufpiel von Farbenreiz und prächtiger Fülle. Die Coloriften konnten den Meifter in der That einen Augenblick für den Ihrigen halten.

Es war ein Triumph der fauberen forgfältigen Ausführung, welche auch die kleinen Züge der Wirklichkeit in deutlich ausgebildeter Erfcheinung wiedergiebt. Und diefe liebevolle Behandlung macht auch den Werth der eigentlichen hiftorifchen Genrebilder aus, in denen fonft Ingres' Eigenart nicht glücklich zur Geltung kommt. Bei Scenen, wie Raphael und die Fornarina (1813), wo wir den Maler mit feiner Geliebten allein im Atelier erblicken, erweckt das übermäfsige Abwägen aller Bewegung das Gefühl froftiger Würde und Schwerfälligkeit. Die Figuren fcheinen fich drapirt und zurecht gefetzt zu haben, um gefehen zu werden. Nichts von der Intimität einer traulichen Gemeinfchaft! — Welche Grazie, welche Leichtigkeit fordert nicht ein Thema wie »Heinrich IV. in der Kinderftube«! Der König fpielt mit feinen Kindern, wie der Gefandte Spaniens eintritt; das eine von ihnen reitet gerade auf feinem Rücken durchs Zimmer. »Sind Sie Vater?« fragt der Monarch. — »Sire, ich habe das Glück.« — »Dann kann ich die Runde ja fortfetzen!« Unumwundene Schnelligkeit der Ausführung, geiftreicher Vortrag allein konnte die malerifche Reproduction diefer Anekdote retten, die das wefentliche Unrecht hat, nicht in die Domäne der Malerei zu gehören. War das Thema einmal zugelaffen, fo hatte der Maler keine andere Möglichkeit uns zu intereffiren als durch die Laune der Behandlung, die Effekte von Licht und Schatten, und Alles mufste fchnell fertig, ohne augenfällige Arbeit entftanden fcheinen. Ingres dagegen hat dies Bildchen nicht gröfser als zweimal die Handfläche gemalt, und fo wie er Alles malte, mit arbeitfamer Gewiffenhaftigkeit: fehr reinlich, fehr glatt — und fehr unbeweglich. — Ebenfo bekundet »Don Pedro von Toledo, der den Degen Heinrichs IV. küfst«, wie ein Page ihn durch die Galerie des Louvre trägt (1820), die Anftrengung, die es ihm gekoftet: es ift nichts als eine alberne Illuftration. Nicht beffer fteht es für unfer heutiges Gefühl mit dem »Tod des Lionardo da Vinci« in den Armen Franz' I. (1818), wo neben einzelnen glücklichen Figuren doch viel gezwungene Gebärden und mühfam erdrechfelte Theile vorkommen. Der »Einzug Karls V. in Paris,

wo er von den Schöffen der Stadt Jean Maillard und Paftourel empfangen wird« (1821—23), trug ihm wenigftens die Anerkennung ein, dafs er darin ein überrafchendes Verftändnifs der Vergangenheit bewiefen und den Localton der Zeit nicht nur im Koftüm, fondern auch im Wefen, Typus und Gebahren der Perfonen mit einer Richtigkeit getroffen, die felbft Kenner entzückte. Unfer Gefchmack fpürt überall in diefer hiftorifchen Genauigkeit eine gewiffe Steifheit, die bei dem ernften Streben des Meifters nach Stil und Gröfse nicht mehr als natürlich ift. Das ift felbft bei feierlichen Auftritten der Fall, wie »Philipp V. verleiht dem Marfchall Berwick den Orden des goldenen Vliefses« (1818). Sonft vereinigen fich gerade hier alle Theile der Compofition fehr gut zur Haupthandlung; denn die Perfonen find mit berechnender Kunft gruppirt: rechts die Grofswürdenträger der Krone, links die Königin auf dem Thron und der Grofsinquifitor ftehend an ihrer Seite, endlich in der Mitte der König von Spanien, der das fchwere Halsband um den Nacken des Marfchalls legt, während diefer fich beugt, es zu empfangen, und der Grofsmeifter des Ordens auf filberner Schale den Degen darbietet. Und Gérard rühmte die Wahrheit des Koftüms, der Gebräuche, Gefichtszüge, ja des Mienenfpiels jener Zeit. Dasfelbe darf man gewifs auch von »Ludwig XIV. und Molière« behaupten, das Ingres 1858 als Gefchenk für das Théâtre français gemalt hat. Nach dem Lever fitzt der König beim Frühftück vor dem Kamin, und der Dichter ift fein einziger Tifchgenoffe, während die eintretenden und fich verbeugenden Hofleute, die fich über die Gefellfchaft des Poeten beklagt, befchämt vor den Schranken ftehen. Die ariftokratifche Tournure der Höflinge, das Gemifch verbindlicher Eleganz und überlegener Hoheit in der Perfon des Fürften, Molières befcheidenes Selbftbewufstfein zwifchen all dem ceremoniellen Wefen find hübfch charakterifirt, wenn auch die einförmige Anordnung und Unficherheit in Stellung und Bewegung einzelner Figuren die Merkzeichen des Alters verrathen.

Immer werden wir unter diefen Darftellungen, die dem Gefchmack der romantifchen Schule näher ftehen, denen den Vorzug geben, die mit wenig Figuren ein möglichft einfaches Gefchehen ausdrücken. Solch ein Beifpiel ift Francesca von Rimini, nach dem fünften Gefang von Dante's Inferno. Das Bildchen hat kaum mehr als einen Fufs im Geviert, aber darin find alle Wonnen und alle Angft der Liebe vereinigt. Der Maler erfafst den Augenblick, wie der wilde Lancilotto Malatefta einen Vorhang im Hintergrunde aufhebt und den Paolo bei feiner Gemahlin überrafcht, wie er feine ganze Seele in einem Kufs auf die glühende Wange feiner Geliebten aushaucht. Francesca, zitternd unter feinen feurigen Lippen, hat felbft nicht mehr die Kraft zu widerftehen. Ihr feuchter Blick ift auf den Boden geheftet, ihr Arm finkt herab und ihrer Hand entfällt das Buch. Wer fympathifirte nicht mit den beiden fchönen Kindern, die von Glück träumen und dem Grabe fo nah find!

Die Francesca von Rimini verdient um fo mehr Aufmerkfamkeit, als fie, mit Ausnahme etwa der Stratonike, die einzige Liebesfcene ift, die Ingres behandelt hat. Mit der Stratonike aber treten wir auf antiken Boden, wo die Bedingungen für das hiftorifche Sittenbild in mancher Hinficht anders werden. So wenig, wie es unferer Anficht entfpricht, dies Werk und ähnliche der alten Welt entlehnte

Stoffe von der Gattung zu trennen und fie nur des Jahrhunderts wegen zu Darftellungen aus der Antike zu rechnen, fo wichtig erfcheint es andererfeits, auf die Unterfchiede hinzuweifen, die hier für einen Künftler wie Ingres fchwer ins Gewicht fallen. Erft hier, wo das Koftüm wegfällt und die Draperie an die Stelle treten darf, athmet er frei auf, erft hier fühlt er fich in ungeftörtem Connex mit der »klaffifchen Tradition« der franzöfifchen Kunft.

Der Stratonike (1836—1839) liegt eine Anekdote des Lucian und Plutarch zu Grunde. Antiochus, der Sohn des fyrifchen Königs Seleukos ift vor heimlicher Liebe zu feiner Stiefmutter erkrankt. Niemand kennt die Urfache feines Leidens, das den König aufs Tieffte bekümmert; aber der Arzt Erafiftratos erräth den Zufammenhang, als der Kranke, beim Anblick Stratonike's, die fich feinem Lager nähert, die innere Bewegung nicht zu bergen vermag. — Wir blicken in das Gemach, wo der junge Prinz ruht; Stratonike ift foeben eingetreten, ungewifs und verlegen zögert fie einen Augenblick, fchön wie ein Marmorbild, das von Lebenswärme durchftrömt fich den Sterblichen gefellt. Sie bemerkend verfteckt Antiochus fein Geficht in den Kiffen und erhebt den Arm, um fich dem Auge des Arztes zu entziehen. Aber diefer hat die forfchende Hand auf dem Herzen des Jünglings, und wenn nichts Anderes mufs fein ftürmifches Pochen die Urfache des Leidens verrathen. Erafiftratos hat denn auch Mühe, fich felber Stillfchweigen zu gebieten; denn der König, in feinem Schmerz, ahnt nichts von dem, was im Geifte feiner Frau und in der Bruft feines Sohnes vorgeht; er kniet am Lager und ringt verzagend die Hände.

Mit diefen Hauptfiguren nicht zufrieden, ift der Maler noch weiter ins Einzelne gegangen. Die Architektur, die Victor Baltard unter feinen Augen ausgeführt, zeigt uns ein afiatifches Interieur mit der Statue Alexanders. Man hat verfucht, den Kranken mit Lyrafpiel zu zerftreuen; denn Schild und Lanze ruhen vergeffen, und ein Gefährte fitzt weinend in der Ecke. Eine troftlofe Amme, eine Magd, die Weihrauch verbrennt, und hinter der Thür noch eine laufchende Kammerzofe ziehen die tragifche Spannung zwifchen den Hauptperfonen in das Reich der Wirklichkeit zurück, wo Kummer und Frohfinn dicht bei einander wohnen. Gerade in diefer allzu grofsen Ausführlichkeit des anekdotenhaften Details liegt der Fehler des Bildes: Architektur und Meublement ziehen die Aufmerkfamkeit von der Hauptfache ab, je mehr fie mit archäologifcher Treue und meifterhafter Wahrheit gegeben find. Ausdruck und Bewegungen, befonders die forfchende Beobachtung des Arztes und die theatralifche Verzweiflung des Seleukos find übertrieben. Und diefe Ueberladung verletzt, da die Arbeit von feinfter Sauberkeit, die Schönheit des Einzelnen vollendet ift, um fo mehr, weil der Vorgang der Antike angehört. Ingres, der fo lange und innig mit der Antike verkehrt hat, dafs er nur in ihr zu leben fchien, ift hier der Erfte, der das romantifche Intereffe an hiftorifch-correctem Beiwerk auf das Alterthum anwendet, und über dem Beftreben, feine klaffifchen Geftalten in die richtige Umgebung zu fetzen, den Geift der Einfachheit vergeffen hat, der ihnen vor Allem entfprach.

Infofern trifft er das richtige Mafs weit beffer in der Scene, wie Virgil der kaiferlichen Familie aus der Aeneide vorlieft. Es ift der Moment gewählt, wo der

Dichter im fechften Buch an die Stelle gekommen ift, die an das traurige Gefchick des jungen Marcellus erinnert. Vom Schmerz um den Verluft des Sohnes überwältigt finkt Octavia ohnmächtig in die Arme ihres Bruders Auguftus, während die Kaiferin Livia, wohl nicht ohne Schuld an dem Tode des Jünglings, kalt und unbeweglich bleibt. — Die erfte Faffung diefer Compofition entftand fchon 1820 in Rom, ift uns aber nur in einem Stich von Pradier erhalten, der noch die Figuren des Maecenas und Agrippa zeigt. In der Veränderung von 1850 trat eine Statue des Marcellus an ihre Stelle; es war alfo dem Künftler felbft der Hauptfehler der Darftellung zum Bewufstfein gekommen: ohne einen Hinweis auf die beftimmte Stelle »Tu Marcellus eris . . .«, die Virgil gerade vorgelefen, liefs fich der innere Zufammenhang in der Malerei gar nicht ausdrücken, der Inhalt diefes Bildes nicht verftehen.

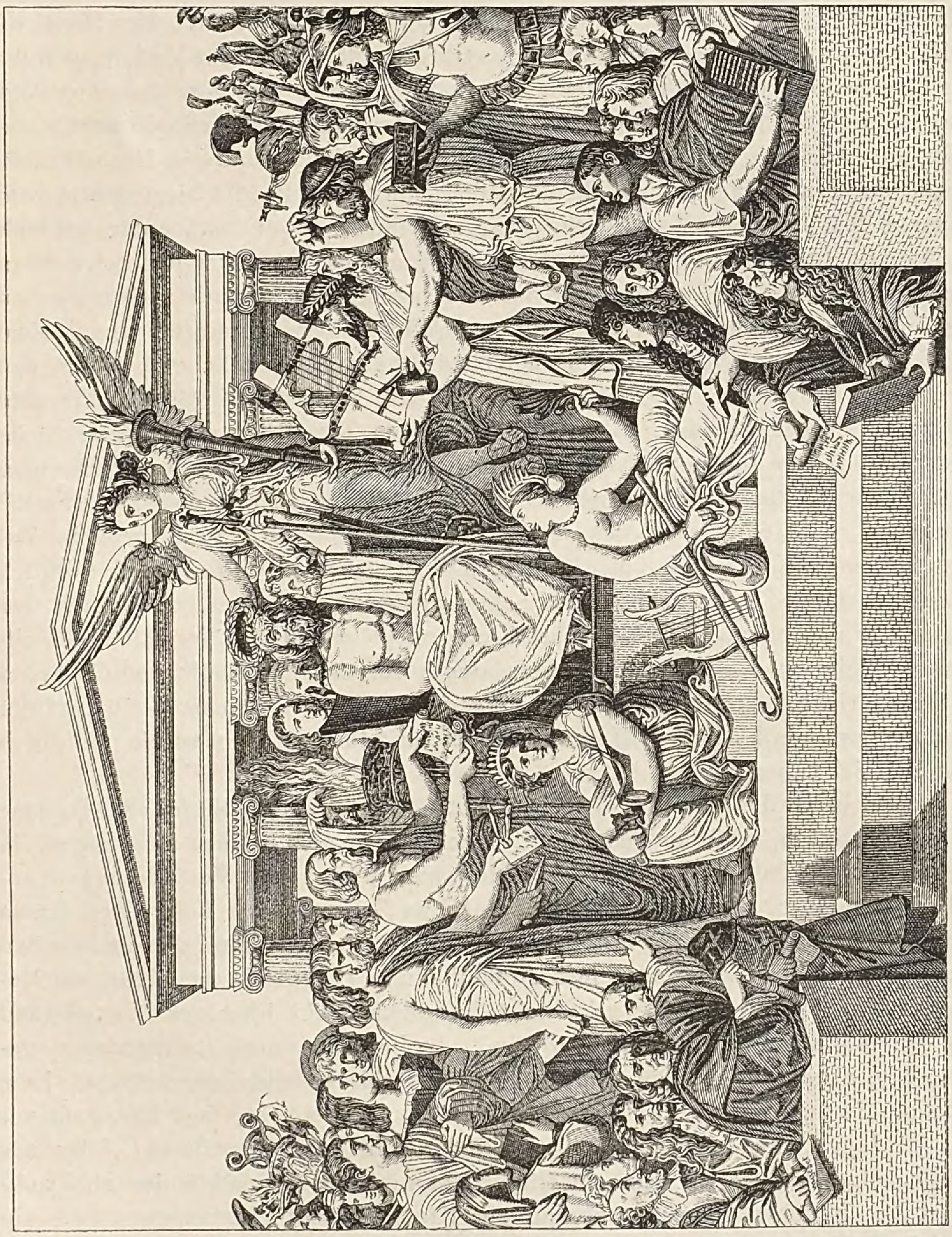
Die ernfte Getragenheit und ruhige Gröfse monumentaler Aufgaben entfprach der Natur des Meifters mehr als intime Empfindung im kleinen Cabinetftück. Ganz anders entfaltet fich denn auch feine befte Kraft, wenn es gilt, einen Saal des Louvre mit der »Apotheofe Homers« zu fchmücken. Urfprünglich (1827) für einen Plafond im Musée de Charles X gemalt, ift das Gemälde doch nicht in Untenficht, fondern wie ein ausgefpannter Teppich in der gewöhnlichen Anficht eines Wandbildes behandelt und hat als folches jetzt feinen Platz in der Louvregalerie gefunden.

Es ift ein Ausfchnitt aus der Gefchichte der Menfchheit, ohne beftimmte Oertlichkeit, Zeit und Nationalität. In einer Atmofphäre, wo all diefe irdifchen Bedingungen aufhören, auf luftiger Eftrade vor einem ionifchen Tempel thront Homer, umgeben von allen Geiftern, die aus der unverfieglichen Quelle feiner Dichtung gefchöpft. Der blinde Greis fitzt auf goldenem Stuhl erhöht und hält das Scepter der Helden, die er befungen, ruhig ernft wie ein Steinbild, während neben ihm die Mufe gleich einer Nike herabfchwebt, um einen goldenen Kranz auf fein Haupt zu fetzen. Am Fufs des Sockels fitzen zwei weibliche Geftalten, links in rothem Gewand, mit den entblöfsten Armen das übergefchlagene Knie umfaffend, trotzig und hochgemuth nach vorn fchauend, die Ilias, mit dem kurzen Schwert Achills zur Seite; rechts, in Profil gefehen, den ganzen Körper in einen meergrünen Mantel verhüllt, die Odyffee, mit dem Ruder auf dem Schofs, wie nachfinnend über ein neues Erlebnifs, das fie erzählen will. Zunächft hinter diefer pyramidalen Mittelgruppe erfcheinen Orpheus, Linos und Mufäus, wenig fichtbare, fabelhafte Geftalten; dann links Herodot, Aefchylus mit einem Pergament, Demofthenes und Apelles mit der Palette, der den jungen Raphael bei der Hand fafst; neben diefem Alkibiades und Sappho, vorn Virgil und Dante, hinter dem noch Lykurg und Peififtratos hervorfchauen; tiefer unten Taffo und Shakefpeare, Lafontaine, Corneille und Pouffin. Gegenüber begegnen wir zunächft den Halbfiguren eines Fénélon, Racine und Molière, dann Longin mit Boileau, Gluck und Camoëns; weiter aufwärts rechts Alexander, der ein koftbares Käftchen darreicht, Ariftoteles und endlich Michelangelo; vor diefer Reihe ftehen Phidias mit dem Meifsel, Perikles im bekannten Helm, Sokrates und Platon im Gefpräch, Anakreon und als Chorführer diefer rechten Seite Pindar, der die Lyra andächtig erhebt und den Reigen fchliefst.

Wie von einem grofsen Gedanken geleitet bewegen fich alle Geftalten auf den Dichterfürften zu, mafsvoll und einmüthig in ihrem Thun; unbekümmert um den Zufchauer folgen fie dem inneren Drang und geben dem eigenen Wefen ficheren Ausdruck; nur die Franzofen des 17. Jahrhunderts blicken anfpruchsvoll aus dem Rahmen heraus — wie follte das auch anders fein! — und weifen den Herzutretenden auf die Thatfache hin, die fich droben vollzieht. Sie ftehen der Gegenwart noch fo viel näher und tragen fprechende Porträtzüge, denen nur das Blut fehlt, das in unferen Adern kreift. Boileau mit feiner fchweren Allongenperrücke, Molière mit dem feinen Schnurrbärtchen und Pouffins energifche Handbewegung ftören uns nicht: fie gehören, wo Raphael und Apelles, Dante und Virgil fich begegnen, mit zur Gefellfchaft. Auch diefen Erfcheinungen der fernen Vergangenheit, felbft den reinen Phantafiegebilden, hat der Maler eine überzeugende Kraft individuellen Lebens, hier und da fo unmittelbare Züge der Wirklichkeit verliehen, dafs es fchon des unperfönlichen, verallgemeinernden Farbentons bedurfte, um fie wieder ins Ideale zu entrücken. Ja, fo fehr diefe fühlbare Realität dazu beiträgt, dafs die Perfonifikation der beiden Dichtungen glücklich gelingt, fo ftreift doch die Figur der Nike noch reichlich an die derbe Natürlichkeit des Modells, erfcheint der gefeierte Alte felbft faft allzu robuft und der nackte Fufs, deffen Sohle gezeigt wird, mindeftens gefchmacklos. Auf einer Verwechslung der poetifchen Wahrheit mit brutaler Wirklichkeitstreue beruht auch die inconfequente Durchbildung der Compofition. Hart und anfpruchsvoll fchneidet die pyramidale Mittelgruppe ein, die eher wie ein plaftifches Denkmal gedacht ift: fie giebt auch der Umgebung das Gefetz fymmetrifcher Feierlichkeit, die doch ebenfo rückfichtslos durch die herabfchwebende Mufe geftört wird, um fo empfindlicher, als diefe Erfcheinung nicht leicht und ätherifch, fondern in leibhaftiger Schwere gegeben ift. Apelles und Phidias mögen als Grundpfeiler an den Seiten auch in ihrer ftatuarifchen Unbeweglichkeit noch als berechtigt gelten, aber in der Maffe hinter ihnen fehlt jede malerifch fliefsende Bewegung, jede durch tiefere Bezüge motivirte Gruppirung: es ift ein einförmiges Gedränge, das durch den Mangel an richtiger Abtönung der Entfernteren, durch kraffe Verftöfse gegen die Luftperfpective noch unerträglicher wird. Hier fehlt die geiftige Durchdringung der ganzen Verfammlung, die ideale Belebung und Verbindung, die Herrfchaft über den gegebenen Raum und eine malerifche Vertheilung der Körper in ihm. Ein vergleichender Blick auf Raphaels Parnafs oder gar die Schule von Athen richtet den Modernen, der ihm nachzufolgen glaubt, ja fchon Prudhons Entwurf für den Preisvertheilungsfaal in der Sorbonne (beim Herzog von Aumale) mufs über den Grundmangel in Ingres' Begabung aufklären.

Ueber die Wahl der dargeftellten Perfonen wollen wir nicht mit ihm rechten. Ueberall, wo nur eine befchränkte Anzahl Vertreter hervorgehoben werden kann, wird fich von diefer oder jener Seite Einfpruch erheben. Hier fpielt fo viel perfönliche Ueberzeugung und individueller Gefchmack hinein, dafs wir immer noch die Weite des Blicks anerkennen müffen, die auch Vertreter der romantifchen Poefie fei es als Fortbildner der geiftigen Entwicklung begreift, fei es als abhängig vom göttlichen Homer darftellen will. Die Qualen der Auswahl erneuten fich, als Ingres im Jahre 1854 feine Compofition in einer Zeichnung für den

Kupferſtich zu verändern beſchloſs. Hittorf zeichnete einen andern architektoniſchen Hintergrund und 37 neue Perſonen kamen hinzu, unter ihnen Aſpaſia, Ptolemaeus Philopator, Plinius der Aeltere, Ludwig XIV., Madame Dacier und



Apotheoſe Homers. Handzeichnung im Muſeum Wicar zu Lille.

Flaxman; unten das Porträt Franz' I. nach Tizian, das Leo's X. nach Raphael und faſt alle Helden des XVII. und XVIII. Jahrhunderts nach den Stichen von Nanteuil und Andern. — Shakeſpeare wurde ausgemerzt und dafür Pope und Dryden aufgenommen! Als Henri Lehmann den Meiſter auf Goethe hinwies,

meinte Ingres: »Das ift fchwer! Goethe in eine Verfammlung einführen, wo nur reine Geifter zugelaffen werden?«, und der Dichter der Iphigenie blieb weg, weil man den Verfaffer des Werther als Romantiker zu den »Unreinen« zählte!

In diefelbe Klaffe wie die Verherrlichung Homers gehört, trotz Namen und Jahreszahlen, die Apotheofe Napoleons, ein Deckenbild, das, 1853 fürs Hôtel de Ville gemalt, leider von der Commune verbrannt ift. Es ift ein Verluft auch für die Beurtheilung des Meifters; denn hier hatte er felbftändig vorzugehen gewagt und feine eigenthümliche Art mehr als anderswo zum Ausdruck gebracht. Das Bild war wie eine koloffale Camee gedacht. Napoleon ftand als Heros Frankreichs nackt auf einer olympifchen Quadriga, deren Roffe die Siegesgöttin zum Tempel des Ruhmes geleitet. Die eine Hand ftützte er auf das Scepter und hielt in der andern einen azurnen Globus, während er mit dem Arm fein Schwert an die Bruft drückte. Die männliche Kraft und jugendliche Anmuth antiker Statuen vereinigten fich in der Geftalt mit edler, mafsvoller Bewegung und ruhigem, ftolzem Blick des Auges. Die Ruhmesgöttin, neben ihm im Wagen ftehend, fenkte den Kranz auf feine Stirn. Diefe ganze Gruppe, voll heroifcher Grofsheit, fchwebte im freien Aether. Drunten fah man einen leeren Thron, die weite Meeresfläche mit einer düftern Infel in der Ferne; links Frankreich, das Haupt zur Erfcheinung feines neuen Gottes erhebend, rechts die fchreckliche Göttin Nemefis, welche die Dämonen der Anarchie in den Abgrund ftürzte. Durch diefe allegorifche Zuthat unten war allerdings die Einheit zerftört, zwei gedanklich und ftiliftifch widerftrebende Theile unvermittelt neben einander gefchoben. Und dies war umfomehr zu bedauern, da die Ausführung an gleichmäfsiger Sorgfalt und Vollendung nichts zu wünfchen übrig liefs; der Ausdruck aller Köpfe und Gebärden durchaus richtig empfunden und wiedergegeben war, die lineare Schönheit der Hauptgruppe als klaffifches Mufter des höchften Stils anerkannt wurde und durch fein Beifpiel ficher gewirkt hat.

Endlich hat der greife Meifter noch 1862—1864 die Compofition »das goldene Zeitalter«, die er als Wandgemälde für den Herzog von Luynes angefangen, in kleinerem Mafsftab ausgeführt. Obgleich hier mancherlei Veränderungen angebracht find, ift dies Staffelbildchen doch im Stande, einen Begriff von feinen künftlerifchen Abfichten zu verfchaffen, und giebt wenigftens all den mühevollen Verfuchen, die er während feines Aufenthalts in Dampierre angeftellt, ein Refultat. Wir blicken in eine arkadifche Landfchaft: ein blumiger Wiefengrund mit einem Bach in der Mitte wird links und rechts durch Baumgruppen gefchloffen, während der Durchblick dazwifchen bis an die Berge reicht. Eine koloffale Statue des Saturn, die das ganze Thal beherrfcht, fagt uns, dafs wir uns im Jugendalter der Menfchheit befinden. In der Mitte ift ein Altar aus Rafen aufgefchichtet, an dem ein älterer Mann mit erhobenen Händen ein Dankgebet zu fprechen fcheint, während ein Knabe Früchte herbeibringt, die ein Mädchen ihm abnimmt, um fie als Gabe zu ordnen. Liebliche Tänzerinnen fchlingen den Reigen nach dem Ton einer Flöte, während eine Genoffin, auf einer Erdfchwelle ftehend, mit den Händen den Takt fchlägt. Rings um diefe Mittelgruppe, unter den Schatten der Bäume, lagern glückliche Familien, bis vorn am Rande des Baches. Rechtshin drängt fich in mancherlei Stellungen

am Boden kauernd eine Schaar traulicher Paare, die ſich im Genuſs der herrlichen Früchte erquickt; links dagegen wandelt die göttliche Geſtalt der Aſträa in lichtem Gewande zwiſchen den Menſchen, die fromm ihrer Lehre lauſchen. Neben dem jungen Paar, an das ſie ſich wendet, ſteht ein ſchöner Mann, vom Rücken geſehen, und umſchlingt mit dem einen Arm ſein junges Weib, das ſich liebend anſchmiegt, und hebt mit dem andern in fröhlichem Stolz ihr Kind empor. Iſt es noch nöthig, daſs aus dem dunkeln Gebüſch hier ein Amor herausſchwebt, drüben ein Genius mit Schmetterlingsflügeln Blumen über die Glücklichen ſtreut? Hie und da iſt das Gedränge der nackten Geſtalten etwas zu zahlreich und die Menge der Gliedmaſsen zu complicirt; aber was bei ſo kleinem Maſsſtab nachtheilig wirkt, würde in einem groſsen Wandgemälde in Ordnung ſein. Die allzu weiche, rundliche Modellirung verräth freilich die Spuren des Alters; aber immer durfte der Maler mit Stolz darunter ſchreiben »J. Ingres pinxit MDCCCLXII. Aetatis LXXXII.« Es bleibt für einen achtzigjährigen Greis ein erſtaunliches Zeugniſs ſeiner ſicheren Herrſchaft über die Darſtellung des nackten Körpers in jeglicher Haltung und Verkürzung.

Kein Wunder allerdings, wenn wir die Reihe ausgezeichneter Leiſtungen überſchauen, die er während ſeiner langen Thätigkeit, von der erſten römiſchen Zeit bis zuletzt, gerade in der Darſtellung des Nackten hervorgebracht hat. Sogleich ſeine erſte eigene Arbeit in Rom, der Oedipus von 1808, zeigt ſeine ganze perſönliche Art, die menſchliche Form zu fühlen und aufzufaſſen.

Dem dunkeln Drange ſeines Schickſals mehr gehorchend als ſelbſtvertrauend iſt Oedipus in die Höhle getreten, wo die Knochen und Gebeine der Opfer liegen, die vor ihm gekommen ſind. Er hat ſich mit dämoniſcher Sicherheit dem Ungeheuer genähert, einen Fuſs auf den Felsblock geſetzt, und den Ellbogen auf das Knie ſtützend, blickt er feſt und durchdringend auf das Kind des Typhon. Die Bewegung ſeiner Hände ſpricht deutlich aus, daſs er eben das Räthſel löſt, das die Sphinx ihm aufgegeben, während drauſsen ein Genoſſe voll Entſetzen davoneilt. Die Geſtalt des fabelhaften Weſens iſt in der realiſtiſch ausführlichen Wiedergabe aller Einzelformen ein Unding, ohne poetiſche Wahrheit und Wirkung. Nur coloriſtiſche Mittel, geheimniſsvolles Dämmerlicht, mehr andeutende als deutliche Formgebung, eine ſtärkere Phantaſie hätte dazu ausgereicht, ein Schreckbild hervorzubringen, wie es nöthig war. Das Gerippe und der Fuſs eines Leichnams, der, in den Abgrund geſtürzt, uns von der Sohle aus gezeigt wird, ſind nur geſchmackloſe Beigaben, und der fliehende Gefährte ſtört, wie der Maler in ſpäteren Jahren ſelbſt empfand. Die nackte Geſtalt des Jünglings iſt die Hauptſache und dieſer Oedipus iſt ein Meiſterwerk. In den Linien des Umriſſes, im Fluſs der Formen iſt dieſe Figur griechiſch gedacht; aber individuelle Züge, wie der ſtarke Muskel des zurückgebogenen Halſes, die kräftige Kniekehle des mühegewohnten Wanderers, der Contour der Naſe und die volle Oberlippe, das Spiel der Sehnen in dem aufgeſtützten Fuſs, die intimen Kennzeichen des Lebens nehmen ihm das Anſehen einer Statue. Gerade dieſer beſtimmte, der Realität abgelauſchte Charakter iſt mit einer Energie ausgeprägt, die weit über die Schulgewohnheiten hinausgeht, die Form mit leidenſchaftlicher Wahrheitsliebe durchgebildet und der ganze Körper von der ausdrucksvollen Gebärde

durchdrungen, dafs die lebendige Schönheit diefer Erfcheinung Jedem ans Herz greift. — Die Ausführung ift einfach, frei, flüffig wie in einem Zuge, obgleich ernfte andauernde Arbeit darin fteckt, und die Einwirkung der Zeit, drei Viertel eines Jahrhunderts, die fchon darüber hingegangen, hat nur dazu beigetragen, die urfprüngliche Intenfität harmonifcher zu ftimmen und den Farben einen Ton zu geben, der genau für die kräftige durchgefühlte Zeichnung pafst und fich tief ins Gedächtnifs einprägt.

Aus demfelben Jahre wie der Oedipus ftammt die Badende, die fitzend vom Rücken gefehen wird. Eiferfüchtig auf ihre Schönheit, fcheint fie über die Schulter

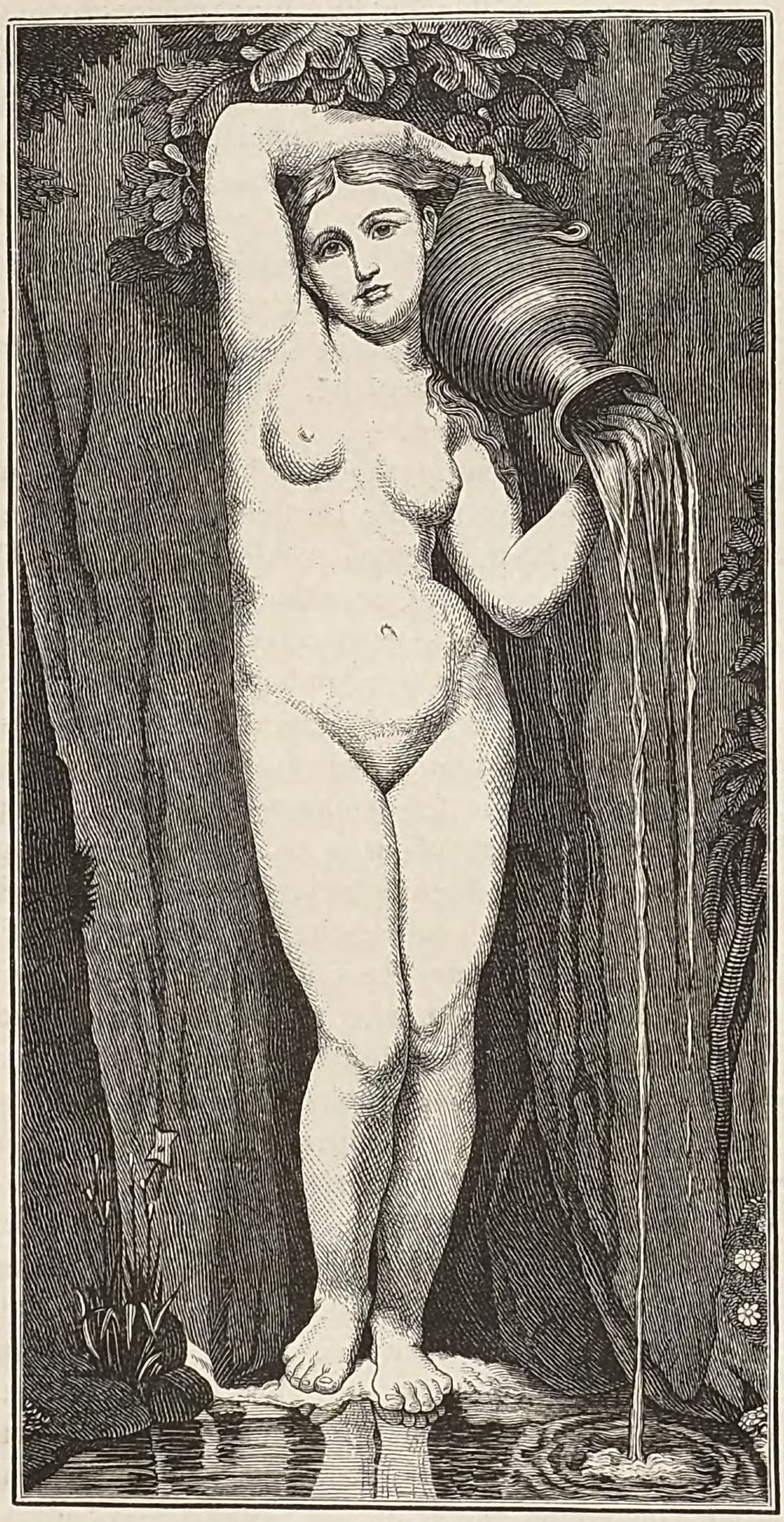


Odaliske mit der Sklavin.

einen unruhigen Blick zu werfen, während fie in ihrem Zimmer nur vom Maler gefchaut wird, der mit hingebendem Eifer und fteigendem Intereffe die Natur in der Nähe ftudirt. Beleuchtung und Farbe find gleichmäfsig, ruhig. Die Geftalt hebt fich von dem kalten Grau einer Wandfläche ab, welche die Einförmigkeit der Carnation nur noch auffallender macht: denn der nackte Körper bewahrt von einem Ende bis zum andern denfelben bräunlichen Ton, ohne andere fühlbare Nüancen als hell und dunkel. Dadurch freilich erfcheint die Geftalt gröfser und wird bei aller Intimität der Ausführung, welche heimlich alle Feinheiten der Form belaufcht, in die Regionen des Stiles hinaufgerückt.

Diefe gleichmäfsige Beleuchtung und monotone Färbung fiel auch bei der liegenden Odaliske auf, als fie (1819) zum erften Mal im Salon erfchien. Auf der Ausftellung von 1855 erntete fie dagegen Beifall felbft bei erklärten An-

hängern der Coloriſten. Halb aufgerichtet, auf ihrem in Kiſſen begrabenen Ellbogen geſtützt, lagert die ſchlanke nackte Geſtalt und kehrt dem Beſchauer die üppige Wellenlinie ihres Rückens zu. Sie iſt nervig und fein gebaut, ſchmal in den Schultern aber von voller Weite der Hüften, von nachläſſiger Eleganz in den langen Gliedern, »wie Blüthenſtengel, die im Waſſerlauf treiben«, in den Füſsen, »deren zarte Sohle nur auf Smyrnateppichen und Marmorflieſen gewandelt, mit Zehen, die, von unten geſehen, ſich leiſe krümmen, wie Knospen der Camelie«. Der andere Arm iſt am Leibe hingeſunken mit einem Federfächer in der Hand und läſst einen jungfräulichen Buſen von edelſter Rundung ſehen. Ueber die Achſel blickt der Kopf mit weichem Kaſchmirturban und breiter Flechte über dem glatten Haar, voll träumeriſcher Müdigkeit. Es iſt eine Sklavenſchönheit, die mit Gleichgültigkeit die Schätze ausbreitet, die nicht mehr ihr eigen ſind.



Die Quelle.

Nach einer zweiten Badenden von 1826 und einer dritten von 1828 ſchildert die »Odaliske mit der Sklavin« von 1839 einen minder harmloſen Moment aus dem Leben des orientaliſchen Frauengemachs. Theophil Gautier hat das Gemälde meiſterhaft beſchrieben: Ein blondes junges Weib, überwältigt von der entnervenden Atmoſphäre des Serails, wälzt ſich auf dem Moſaikboden ihres Gemachs. Mit den Armen über dem Kopf zurückgelehnt, ruht ſie an einem Kiſſen, über dem die Fluth der ſchimmernden Haare herabflieſst. Halb ent-

blöfst windet fich der Leib in einer Pofe, wie man fich in gähnender Langeweile ftreckt. Vielleicht ein unerfülltes heimliches Verlangen, vielleicht eine thörichte Sehnfucht nach Freiheit bewegt die fchöne Creatur, die lebendig in das Grab des Harems eingefchloffen ift. Eine junge abyffinifche Sklavin, deren halbgeöffnetes Kleid die Bruft fehen läfst, bräunlich wie Bronze, kauert zu Füfsen der weifsen Favoritin und fpielt ihr auf dem Tfchebegour jene eintönigen wilden Melodien, die den Schmerz einfchläfern wie ein Ammenfang. Im Hintergrund fpaziert mit mürrifcher Gebärde ein fchwarzer Eunuch, das Ende der Krifis zu bewachen. Alle Einzelheiten des Coftüms und der Ausftattung find mit gewiffenhafter Treue und Sorgfalt vollendet; es ift unmöglich, das geheimnifsvolle Schweigen, die Erdrückung des Serails beffer zu geben; kein Sonnenftrahl, kein Stück vom Himmelsblau, kein Lufthauch in diefem wattirten feidenen Gemach voll betäubender Wohlgerüche, wo fern von allen Blicken die Blüthe menfchlicher Schönheit wuchert. —

Aus der antiken Mythologie hat Ingres merkwürdig wenig Stoffe entlehnt, um fie als Vorwand für die Darftellung des Nackten zu benutzen, wie es doch fonft gefchah. Nach einem Gemälde »Jupiter und Thetis« (von 1811, im Mufeum zu Aix) fcheint er diefe Gegenftände abfichtlich zu meiden, und als er 1851 mit »Jupiter und Antiope« darauf zurückkam, war es nicht mehr der Gefchmack der Schule Davids, fondern fein Studium der italienifchen Renaiffancemeifter, das ihn dazu veranlafste. Beide Arbeiten haben übrigens geringen Werth und find wenig bekannt geworden. Nur auf die Göttin der Liebe felbft müffen wir noch zurückkommen; aber fie gehört weniger den Olympifchen als einer beftimmten Reihe nackter Mädchenfiguren an. Dagegen verlangt hier zunächft ein Bildchen Beachtung, das, eine Epifode aus Ariofto's Rafendem Roland fchildernd, dem Stoffe wie dem Namen nach im Reiche der romantifchen Poefie zu fuchen wäre. Allerdings hat die »Befreiung Angelika's durch Rüdiger« fogar in Ingres' Darftellung etwas von dem märchenhaften Zauber eines ritterlichen Abenteuers bekommen. Ariofts Phantafie wirkt fichtlich bei ihm nach. Aber alle Theile, die den Reiz der Dichtung wunderbar erhöhen, find beim Maler recht ungefchickt ausgefallen. Der knabenhafte Held in feiner koftbaren Rüftung ift allzu zierlich, der Hippogryph, auf dem er reitet, winzig und fo unentfchieden in der Bewegung, dafs man nicht weifs, ob er anfpringt, fliegt oder fich feftkrallt zwifchen Felswand und Meereswogen. Der Ritter fafst mit beiden Händen die Lanze, wie zu einem mächtigen Stofs, aber die Spitze des langen Schaftes taftet unficher und lahm im Rachen des Ungeheuers, das gar nicht fo fürchterlich ausfieht, wie es follte. Die Hauptfache bleibt die am Felfen feftgefchmiedete Maid, deren nackte Schönheit aus der nächtlichen Umgebung hervorleuchtet. Das hat auch der Meifter felbft gefühlt und diefe Geftalt noch einmal ausgeführt, indem er das wallfifchartige Ungethüm möglichft bei Seite drängt und von dem Befreier nur feinen blitzenden Schild aus dem Dunkel hervorhebt. Bei der Schilderung der Angelika greift auch der romantifche Dichter auf das Gebiet der klaffifchen Kunft über, indem er fie mit einer Statue vergleicht:

Creduto avria che fosse statua finta Ruggiero, e su lo scoglio così avinta
O d'alabastro o d'altri marmi illustri Per artificio di scultori industri.

Hier fühlte Ingres gerade feine Kunft berufen. Der fchöne Kopf mit dem langen Goldhaar ift fchmerzvoll zurückgeworfen, die halbgefchloffenen Augen blicken verzweifelnd empor, die Lippen zucken und die Kehle fchwillt wie beim Ausbruch des heftigften Thränenftroms. Der nackte Körper ift von gewählter Schönheit und doch individuell; denn die Hände, die Kniee, die Füfse find unmittelbar nach der Natur gegeben, befonders die feinen ganz modernen Hände mit ihren delicaten Fingern. Die fchlanken zarten Körperformen gewinnen durch den unausfprechlichen Reiz der Bewegung eine natürliche Anziehungskraft, welche der meifterhaft durchgeführten, wenn auch der Lebenswärme und Farbenfrifche entbehrenden Behandlung das Gleichgewicht hält.

Ein Mangel nämlich bleibt doch in allen diefen nackten Geftalten fühlbar: Ingres hatte die klaffifche Schönheit und Formenftrenge mit moderner Natürlichkeit der Empfindung zu verbinden gefucht; aber die Wärme des Lebens, die mannigfaltigen Nüancen in der einheitlichen Färbung des Fleifches waren ihm noch nicht gelungen. Das erreichte er erft, foweit es überhaupt in feiner Intention lag, in der »Venus Anadyomene« (1848) und der »Quelle« von 1856.

Die Geburt der Venus, die Ingres fo viel Zweifel verurfachte, dafs er die 1808 begonnene erft vierzig Jahre fpäter vollendet hat, ift eine der glücklichften und fchönft infpirirten Schöpfungen. Die Göttin fteigt aus den Fluthen, perlend von Tropfen. Zu ihren Füfsen find vier kleine Amorinen in liebenswürdiger Ausgelaffenheit befchäftigt. Der Eine küfst ihre nackten Füfse; der Andere umfchlingt mit feinen kleinen Armen ihre Beine, die fo herrlich modellirt find; ein Dritter präfentirt ihr mit tiefer Verbeugung einen Spiegel, während der Vierte auf die Unvorfichtigen, die fich etwa zu nähern wagen, feine Pfeile fchleudert. Venus felbft erfcheint in der Fülle des Weibes, doch in unberührter Frifche und jungfräulicher Gefchmeidigkeit ftrahlend von Schönheit und mufs mit ihrem ftillen Lächeln auch den Unempfindlichften bezaubern.

Die »Quelle« ift ein junges Ding, das vom Leben noch nichts kennt als die kindliche Seite, das noch nicht denkt, aber fchon träumt. Sie ift eben aus dem Felfen hervorgetreten, mit einem Wafferkrug auf der Schulter, erftaunt ein wenig, aber friedlich und heiter, als ob ihr Mädchenherz zum erften Mal erzittere beim Anblick des Tageslichtes. Der keufche, kaum erblühende Leib, den kein menfchlich warmes Empfinden durchzuckt, ift wie ihr klares kühles Element. Die Verhüllung der Kniee und Knöchel kennzeichnet fchon das junge Weib, aber die lichtblauen Kinderaugen, das Stumpfnäschen, das kaum fefte Form gewonnen hat, die niedrige Stirn, das etwas hochangefetzte, zurückftehende Ohr und das halbgeöffnete Mündchen geben ihrem Ausdruck etwas Naives, knospenhaft Unerfchloffenes: »ihre Blumenfeele träumt, gewiegt von den eigenen Wellen.«

Von diefer überzeugend wahren Wiedergabe der Einzelfigur ift es nur noch ein Schritt bis zum wirklichen Porträt. Die Bildniffe machen aber in dem Werk des Meifters, wie felbft feine heftigften Gegner zugeftehen, eine Reihe der intereffanteften Schöpfungen aus. Ihr Verdienft befteht, wie es fchon nicht anders zu erwarten ift, in ihrem realiftifchen Charakter zunächft; daneben jedoch ift es Ingres nicht felten gelungen, Leben und Gewohnheiten des Modells fo auszudrücken, dafs man gleichfam den moralifchen Menfchen in dem phyfifchen er-

kennt. Ift im Porträt auch kein Platz für dichterifche Phantafie, fo find doch wenigftens Tiefe der Beobachtung, Feinheit oder Stärke des Ausdrucks nothwendige Eigenfchaften, und Ingres konnte feine eigenthümliche Fähigkeit und Vorliebe bewähren, durch Hervorhebung des Wefentlichen und Unterdrückung des Gleichgültigen gewiffermafsen zu idealifiren.

An die nackten Mädchengeftalten in ganzer Figur reihen wir zunächft das Porträt der Madame Senonnes, die er zuerft auf einem Ruhebett hingeftreckt, wie Davids Madame Récamier, gezeichnet hat. Dann ift fie fitzend dargeftellt in kirfchrothem Kleide auf einem gelbfeidenen Canapee, hinter dem ein Spiegel den Kopf in verlorenem Profil wiederholt. Die Perfon ift reizend lebendig; fie hat keine bewufst arrangirte Pofe, fondern fcheint unbeftimmt auf den Befchauer zu blicken und mit ihm über gleichgültige Dinge zu reden, die die Gedanken beleben, ohne das Geficht auch nur leife in Unordnung zu bringen. Alles, was zur Ausftattung und Kleidung gehört, ift mit aufserordentlicher Gefchicklichkeit, felbft mit Liebe ausgeführt; dennoch macht dies Beiwerk der Hauptfache nicht den Rang ftreitig. Es ift überrafchend, wie fein Ingres die zartere Natur der Frauen zu faffen gewufst.

Dafür zeugt auch Madame Devauçay, die er bereits 1807 zu Rom gemalt hat. Es ift eine echt franzöfifche Schönheit: diefe feine, etwas eingedrückte Nafe, die fchmalen Lippen eines nicht kleinen Mundes, die herausfordernden Backenknochen, die mandelförmigen Augen mit den fcharfgezeichneten Brauen darüber und die niedrige Stirn, von fchlichtem dunklen Haar eingerahmt: dies hübfche Köpfchen leicht getragen auf der vollen Säule des Halfes, der beftimmt und doch elegant auf die fchimmernde Büfte auffetzt. Die durchfichtige Frifche der Haut wird noch gehoben durch das dunkle Sammtkleid, über das ein gelber Shawl gehängt ift. Trotz dem fchönen Faltenwurf und der feinen Hand wird diefe Partie durch die mifsglückten Arme geftört. Defto eigenthümlicher wirkt die fascinirende Macht des Blickes, der fich fogar unter den grofsen dunklen Augen der Römerinnen fiegreich geltend gemacht haben foll. Für die erfte Anfchauung mehr befremdlich als angenehm, hat die feine und doch energifche Ausführung einen aufserordentlichen Reiz: es ift eine gewiffe Jungfräulichkeit des Vortrags, nicht ohne Furchtfamkeit, doch tief empfunden, die Erregung und Wärme des Neulings, der in der Natur noch andere Schönheiten entdeckt, als ihm überliefert worden.

Indefs, die lange Reihe feiner Frauenbildniffe, unter denen aufser diefen Perlen befonders das der Mad. Hauffonville, Mad. Rothfchild und Mad. Gonfe hervorleuchten, find nicht immer feine glücklichften Leiftungen auf diefem Gebiet. Ihnen fteht das Porträt des Mr. Bertin aîné (1833) als Meifterwerk von Gewiffenhaftigkeit und Wahrheit gegenüber.

Freilich die durchfichtige, leuchtkräftige Farbe, die Ingres in Italien eine Zeit hindurch gelang, ift dahin, fie fällt ins Graue und das Licht ift fchwer, befonders das Fleifch hat einen ftumpfen einförmigen Ton; aber die Modellirung und Zeichnung find unübertrefflich. Es giebt die ganze Energie des Charakters, die volle Perfönlichkeit des Eigenthümers des Journal des Débats wieder. Mit faft vulgären Zügen, einem fettleibigen Körper, mit unterfetzten Gliedern und

bürgerlicher Kleidung den Beſchauer feſſeln durch den intenſiven Ausdruck eines Willens, der kein Hinderniſs kennt, eines gebieteriſchen Geiſtes, der Alles vor ſich beugen kann, das iſt das erſtaunliche Problem, welches Ingres im Porträt des Mr. Bertin gelöſt hat. Er hat ſelbſt das unglückliche Coſtüm mit der gröſsten Gewiſſenhaftigkeit copirt und glücklich bewältigt durch die Sicherheit der Behandlung. Die breite kräftige Büſte neigt ſich vornüber in einer freien, unge-



Madame Devauçay.

zwungenen Haltung; das Modell iſt in keiner Poſe; er iſt bei ſich zu Hauſe, in ſeinem Lehnſtuhl. Ohne Verdrehungen von ihm zu verlangen, hat der Maler verſtanden ihm abzulauſchen, was in ſeinem gewöhnlichen Ausdruck Charakteriſtiſches iſt, und Alles wirkt wunderbar zuſammen, dies wiederzugeben: von den Händen, die, übereck auf die Kniee geſtützt, die Laſt des Oberkörpers tragen und mit ihren geſchwollenen Gelenken wie Geierfänge ausſehen, bis auf das Geſicht, deſſen Züge ruhig und heiter nur eine Falte ziehen dürften, um ſogleich herriſch zu erſcheinen, nur die Ruhe der Kraft ausdrücken. Es iſt der echte Typus des

felbftbewufsten Bürgerthums, das unter der Juliregierung fich als erften Stand und als Spitze der Nation fühlte.

So tritt vielfach in Ingres' Porträts das Wefen der Individualität eindringlich hervor: wie in Bertin die Stärke voll Saft und Kraft, in Bonaparte der tiefe Gedanke, in Molé der geiftreiche Gefellfchafter, fo die fanfte Meditation in Cherubini, wie er urfprünglich gemeint und gemalt war. Sonft kann man fich wohl nichts Mifslicheres denken als diefen Componiften im Zeitcoftüm und barhaupt, aber mit dem klaffifchen Mantel drapirt, wie er mehr muthlos und müde als nachdenklich dafitzt, und daneben die Mufe in plaftifcher Körperlichkeit, die ihre Rechte über feine Stirn ausftreckt, als wolle fie »den Genius magnetifiren«. — Mir fcheint, wir finden hier den inneren Widerfpruch im eigenen Wefen des Malers unverkennbar ausgefprochen.

Ueberblicken wir die Gefammtheit diefer Werke, fo erfcheint ihre Anzahl freilich gering für ein halbes Jahrhundert, während deffen der Meifter fich gefunder Arbeitsfähigkeit erfreute; aber der einheitliche Charakter vom Oedipus bis zur Quelle, die unverbrüchliche Treue, mit der diefelben ernften, ftrengen Prinzipien von Anfang bis ans Ende feftgehalten find, mufs Refpekt einflöfsen vor der Feftigkeit feines Glaubens und würde ihm unfere Anerkennung fichern, felbft wenn feine Fehler die Vorzüge überwögen.

Möchten wir jedoch in das Verftändnifs diefer Selbftentfaltung eindringen, uns womöglich pfychologifch erklären, wie hier Wollen und Können in einander greift, um diefe und eben nur diefe conftante Erfcheinung hervorzubringen, fo müffen wir einen Blick auf Ingres' Zeichnungen werfen, die in ftattlicher Reihe erhalten find. Es find Entwürfe zu den ausgeführten oder angefangenen Gemälden oder jene, in der Zeit der Dürftigkeit zu Rom und Florenz ums tägliche Brot gearbeiteten, Bleiftiftporträts, endlich Studien nach dem Modell, Gewandmotive und Skizzenblätter aller Art. — Hier, wo er fich felber beichtet, ohne Schwierigkeiten der Technik unmittelbar nach der Natur arbeitet, wird er die Eigenart feiner Auffaffung um fo freier verrathen, feiner perfönlichen Empfindung rückhaltlos folgen; hier mufs es möglich fein, wenn es fonft nicht einleuchten follte, die Organifation feiner künftlerifchen Anlage zu faffen.

Die gezeichneten Porträts von Ingres' Hand haben einen ganz befonderen Charakter und ungewöhnlichen Reiz. Handle es fich darum, die befeelten Formen bis in ihre intimften Details zu modelliren oder nur Nebenfachen anzudeuten, foll der Ausdruck des Blickes oder des Mundes wiedergegeben werden, oder gilt es hier mit feiner Arbeit die Zartheit des Fleifches zu treffen, dort mit einigen Strichen den Zug der Falten eines Stoffes hinzuwerfen, überall zeigt fich fein Stift gleich wahr und frei und beftimmt. Es ift kein Unterfchied als zwifchen dem Ausfehen einer mehr und einer weniger ausgeführten Arbeit. Selbft dort, wo die Andeutungen noch fo flüchtig find, beweift etwas Beftimmtes, Accentuirtes auf den erften Hieb, ein refoluter Aufbau der Maffen, dafs der Zufall in diefen leichten Skizzen keine Stelle hat, und dafs es nur noch des Willens und der Anftrengung weniger Minuten bedurft hätte, um die angedeuteten Umriffe

gleichmäfsig zu füllen und unter fich zu verbinden. Diefe Mifchung äufserfter Leichtigkeit und ficherer Genauigkeit, diefe berechnete Unfertigkeit gewiffer Partien, welche die forgfamfte Vollendung anderer hervortreten läfst, das ift es, was fie von den Werken ähnlicher Art unterfcheidet.

Die Skizzenblätter und vorbereitenden Studien, wo Ingres fich ohne Zeugen felber ins Gebet nimmt, offenbaren einen unbefangenen Scharfblick, eine Fähigkeit, augenblicklich die wefentlichen Charakterzüge des Lebens und der Form in ihrer mannigfachen Verfchiedenheit zu faffen und wiederzugeben, die, wenn irgend etwas, für die Grundbedingung aller künftlerifchen Begabung zeugen. Als Beifpiel, das uns gerade zur Hand ift, nur eins für viele: die nackte Geftalt eines Mannes, der auf dem Bauche liegend den linken Arm zurückbeugt, fo dafs die Hand den erhobenen Kopf ftützt, und in bequemer Stellung verharrt, wie Einer, der fich ausruht und nur den Blick umher fchweifen läfst auf die friedliche Umgebung. — Alles verräth den zwingenden Eindruck, den das Modell auf ihn ausübt, Alles den Wunfch, ohne Voreingenommenheit der vorliegenden Erfcheinung gerecht zu werden. Dafür fprechen felbft die Contouren, die hier unterbrochen find, dort in einander übergehen, um die Linie variabler, lebendiger zu geben, das bezeugen felbft die falfchen Striche, die fich unter dem endgültigen kreuzen oder neben ihm hinfchlängeln, wie um fein Uebergewicht zu fichern, ohne ihn in trockener Schärfe zu ifoliren. In diefem aufrichtigen Bemühen, wo das Auge taftet und fühlt und die Hand fehen möchte, in diefer beweglichen Anpaffung trotz aller Beftimmtheit liegt die fchönfte Empfehlung, die man ausfprechen kann, die Aehnlichkeit mit den italienifchen Meiftern an der Wende des 15. Jahrhunderts.

So gefchult die Hand ift, die hier arbeitet, fo rechnet fie doch ftets mit dem Eindruck der Wirklichkeit. Die Natur, die er vor fich fieht, flöfst ihm Refpekt zugleich und Enthufiasmus ein. Ganz dem Gefühl der Formen und ihrem Charakter hingegeben, giebt er fie mit mächtiger Wahrheit wieder, mit fo viel Lebhaftigkeit und Auctorität, dafs die Schwächen und häfslichen Seiten des Modells durch die Freiheit felbft und Entfchiedenheit, die der Meifter in ihre Wiedergabe legt, aufgewogen werden.

Sich felbft überlaffen würde Ingres ein energifcher, kräftiger Realift gewefen fein, ein reiner Realift wie in diefen Studien nach dem Modell. Allemal, wenn er fich der Natur gegenüber fand — das beweifen diefe Blätter —, fah er fie und gab er fie wieder mit einer Treue, die man photographifch nennen möchte, wenn er nicht ftets vom Seinigen hinzugethan. Was er giebt, giebt er faft mit brutaler Intenfität.

Aber fobald der Gedanke an ein auszuführendes Gemälde hinzutritt, fobald fich die Idee des Kunftwerks in die vorbereitenden Studien einmifcht und ihn veranlafst, in Rückficht auf die befonderen Zwecke zu arrangiren, zu verfchieben, diefes wegzulaffen oder abzufchwächen, jenes dagegen, was wefentlich und charakteriftifch fcheint, hervorzukehren, da verfährt er ebenfo energifch, nicht felten gewaltfam, mit derfelben Natur, vor der er foeben verehrend angebetet, wie vor einem unverletzlichen Heiligthum.

In feinen Gemälden begegnen uns vielfach Geftalten, die nach einem vor-

gefafsten Syftem allgemeiner Schönheit gezeichnet find; denn fein Lehrer David hatte ihn unterwiefen, überall einen imaginären Typus für jeden Gegenftand zu fuchen, und diefe typifche Jungfrau, diefer typifche Jüngling oder Greis fteckt auch Ingres fortwährend im Sinne; es gelingt ihm fein Leben lang nicht, fich von diefer Art Idealifirens loszumachen. Er fperrt die Körper in einen rigorofen Contour ein, dafs es unmöglich wird, fie in natürlicher Entfaltung erfcheinen zu laffen, und fo darf man mit Recht die vorwurfsvolle Frage erheben: follen wir diefe Geftalten als wirklich fchön und als gutes Beifpiel annehmen, wo die Natur wiffentlich entftellt worden? — Sei es, dafs die Hälfe fich verdrehen, wie in der Angelika und Francesca von Rimini, dafs die Glieder fich verlängern und knochenlos werden, wie in der Odaliske, oder fich zu unwahrfcheinlicher Musculatur zufammenballen, wie bei den Schergen im St. Symphorian, dafs die Schultern aus dem Gelenk gehen, wie beim Alexander der Apotheofe Homers, oder dafs Amoren, Engel, Genien und Kinder die Proportionen und Formen kleiner Männer bekommen. »Der Nabel der liegenden Odaliske ift ein Loch in ihrer Flanke«, — höhnen die Gegner — »Schienbein, Schenkel und Fufs der Sklavin, die neben ihr ein Inftrument fpielt, entziehen fich der Befchreibung, man mufs fie fehen! — Ich vergafs diefen gehörnten Jupiter, der in einem Anfall erotifcher Wuth die fchlafende Antiope überrafcht; die Unglückliche wird mit ihren zerftofsenen Knieen nicht entfliehen können!«

Auf diefe einzelnen Fehler und oft abfichtlichen Uebertreibungen grofses Gewicht zu legen oder gar deshalb zu behaupten, Ingres habe nicht zeichnen können, wäre allerdings pedantifch. Sind doch feine Gemälde fonft fo reich an trefflichen Leiftungen gerade darin. Freilich die Art feiner malerifchen Ausführung beeinträchtigt nicht felten, was feine Zeichnung zuvor richtig feftgeftellt. Die Unrichtigkeit der Farbentöne widerftreitet der Genauigkeit der Linien, die Geftalten treten vor, wo fie zurückweichen follten, und umgekehrt. Vergebens find fie in Linearperfpective gefetzt, feine Farbe wirft Alles durch einander, zerftört alle Diftanzen, die er fonft markirt, und wo mehrere Figuren neben einander ftehen, erfcheinen fie wohl wie plattgedrückt und aufgeklebt.

Aber all diefe Mifslichkeiten traten nur ein, wenn es darauf ankam, eine gröfsere Zahl von Perfonen im Raum zu vertheilen. Eine umfängliche Compofition zu bewältigen, war gegen feine Begabung: immer wieder verfucht er die einzeln durchftudirten Geftalten zufammenzubringen und in die nöthige Beziehung zu fetzen, bis endlich die Energie des Willens aushelfen mufs, wo das Talent nicht reicht, bis er fie zurecht ftöfst und drängt, natürlich nicht ohne ihnen Gewalt anzuthun und theilweife zu verderben, was er im Einzelftudium erreicht. Diefer Mangel feiner künftlerifchen Organifation bekundete fich befonders in der Apotheofe Homers, wie fie 1827 vollendet ward, und abermals bei der Verbefferung für den Stich, die elf Jahre lang auf der Staffelei ftand. Sie war die Urfache, dafs er die Malereien für den Duc de Luynes nach endlofen Quälereien zum Schlufs im Stich liefs.

So mufs auch das eingeräumt werden: Ingres' Compofitionen find in der Regel nicht glücklich. Er hat kein Gefühl für den einheitlichen Zug momentaner Bewegung, die alle Perfonen der Darftellung wie ein galvanifcher Strom

durchdringt und erſt bewirkt, daſs eine breite Situation natürlich erſcheint oder eine dramatiſche Scene ſich auf einen Punkt zuſpitzt. Und wenn wir uns erinnern, was über die einzelnen Werke, ihre Entſtehungsgeſchichte und ihre ſchwachen Seiten zu ſagen war, ſo ziehen wir daraus den Schluſs: Ingres' Genie iſt einſeitig beſchränkt, er kennt nur die Begeiſterung des Augenblicks, nur für Stückwerk ausreichende Wärme: die Inſpiration für ein Ganzes, ſobald es complicirter ſein muſste, geht ihm ab; er bringt es nur allmählich Theil um Theil zuſammen, und dieſen Beſtandtheilen fehlt der lebendige Zuſammenhang. Seine Phantaſie iſt zu kurzathmig, ſeine Erfindungsgabe nicht fruchtbar genug; nur der unbeugſamen Willenskraft, der mönchiſchen Geduld und zähen Ausdauer gelingt es, dieſem Mangel abzuhelfen, und ſeine leidenſchaftliche Liebe zum Schönen, ſeine wunderbare Fähigkeit es zu fühlen, zu wollen, unausgeſetzt darauf zu ſinnen, läſst uns jenes Deficit vergeſſen.

Sowie wir von der Geſammtwirkung der Compoſitionen abſehen, fallen uns wieder bedeutende Qualitäten des Einzelnen ins Auge, und wo dem Künſtler die Marter figurenreicher Compoſition überhaupt erſpart war, wo er ſich auf wenige oder einzelne Geſtalten beſchränkt, da tritt er uns im Vollbeſitz ſeiner eigenartigen Stärke entgegen. Für die Entfaltung ſeiner Gaben genügen ihm die einfachſten Motive, und vollends, wo es nur darauf ankommt, den Fluſs der Linien, den edlen Bau eines menſchlichen Körpers zu zeigen, da bewegt er ſich am leichteſten und glücklichſten. Er ruht nicht eher, bis er jede Geſtalt zu packender Leibhaftigkeit herausgebildet, und ſo bleibt immer die ideale Schönheit oder die charaktervolle Wahrheit der Einzelfigur die dankbarſte Aufgabe für ihn. Hier bedurfte es weder eines groſsen Aufwandes erfinderiſcher Phantaſie noch der tieferen Empfindung für den bewegten Ausdruck des inneren Lebens.

Damit ſtoſsen wir wieder auf eine Eigenſchaft, die in ſeinen Werken nur ſpärlich zu finden iſt: der Ausdruck des Gemüths, der momentanen Seelenſtimmung, die den ganzen Menſchen unmittelbar und unwiderſtehlich erfaſst. Seine Darſtellungen intereſſiren uns wohl, aber ſie ergreifen uns nicht; ſie können den Augen gefallen, aber ſie gehen nicht tiefer, ſprechen nicht zum Herzen des Beſchauers. Die wenigſten Perſonen, die er uns vorführt, haben etwas gemein mit unſeren Leidenſchaften, unſeren Hoffnungen, mit Schmerz oder Freude. Und wo er Derartiges darſtellen will, fühlen wir es überall heraus: ihm ſelber fehlt das Gemüth. Der Ausdruck und die Bewegungen, die er ſeinen Figuren leiht, ſind theatraliſch, gezwungen, übertrieben oder conventionell und gleichgültig; ſie laſſen uns trotz ihrer Heftigkeit kalt, weil ſie nicht von Herzen kommen. Deshalb gelingen ihm ſelten die intimen Scenen, die perſönlichen Beziehungen in den kleinen Anekdotenbildern; deshalb rührt uns keines ſeiner religiöſen Gemälde. Selbſt beim Gang zur Richtſtatt ſeines heiligen Symphorian, wer empfände Mitleid mit dem ſchönen Jüngling oder Rührung über die Mutter, die nichts iſt als ein leidenſchaftliches, glaubensſtarkes, aber herzloſes Weib.

Gewöhnlich aber wählt der Meiſter ſelbſt ſchon ſolche Aufgaben, wo dergleichen Gemüthsaffekte nicht mitſpielen; kaum läſst ſich eine Vorliebe für apathiſche Ruhe, unbewegliche Würde oder dumpfe Beſchränktheit verkennen. Es iſt, als ob er ſich nur angelegen ſein laſſe, die phyſiologiſche Schönheit, wie er

ſie verſtand, zu malen, und daſs die moraliſche Schönheit ihm als Künſtler immer gleichgültig geblieben. Er verſchmäht wohl gar den Ausdruck offenkundig; die Form und nur die Form iſt ſein Ideal. Seine Venus Anadyomene und ſeine Quelle ſind Verherrlichungen des Leibes, durch die Verbindung der erleſenſten Körperformen, die die Wirklichkeit bietet, erreicht. So ſehr wir dieſe plaſtiſche Schönheit anerkennen, ſo muſs doch geſagt werden, daſs ſeine nackten Frauen alle abſolut materiell, ja, was die Geſichtszüge betrifft, nicht gerade ſinnlich, aber gewöhnlich, durchaus nicht gewählt ſind, jeder Spur von Intelligenz, jedes aufleuchtenden Strahls in ihrem Blick entbehrend. Wenn er dieſe Prototype der männlichen und weiblichen Schönheit geſchaffen, muſs er nicht einmal bemerkt haben, daſs er vergeſſen, ihnen Seele zu geben.

Darnach kommen wir auch durch eine Prüfung ſeiner ausgeführten Gemälde zu der Thatſache, die wir ſchon bei ſeinen Zeichnungen beobachtet: der Schwerpunkt ſeines Könnens liegt in der Wiedergabe der Form, der menſchlichen Geſtalt in nackter Schönheit. Er war ſein Leben lang ein verhaltener Realiſt; indem er die Natur nachahmte, entzündete ſich in ihm eine ſolche Leidenſchaft für die körperliche Form, daſs er nicht darüber hinauskam. Er verfolgt ſie bis in die niedrigſten Details, bezeichnet ſie mit der ganzen Wärme, die ihm im Blute liegt, das Höchſte, was er zu leiſten vermag, iſt eine Apotheoſe der Form, nichts mehr und nichts weniger, »eine Verherrlichung des nackten Leibes, welche, die gemeine Sinnlichkeit und jede moderne Lockung verſchmähend, das Leben des Körpers gleichſam verklärt und zugleich dem Adel des einfachen, auf ſich beruhenden menſchlichen Daſeins ſeinen vollen Ausdruck giebt.«

Er wird nicht müde zu empfehlen, daſs man die Natur reſpektire; aber er ſelbſt, in ſeinem Eifer ſie in feſte Linien zu faſſen, er übertreibt ſie, überſteigt ſie, ja er thut ihr zuweilen gar Gewalt an; denn er will, mit ebenſo leidenſchaftlicher Energie, überall ein Ideales, er ſucht überall eine Forderung zu erfüllen, ohne die es für ihn keine Kunſt giebt: Stil. Der Stil iſt die Summe ſeines künſtleriſchen Wollens. Ihn ſucht er in der treuen, realiſtiſchen Wiedergabe des nackten Leibes zu erreichen, indem er den ſatten Schein der Farbe von der Wirklichkeit abſtreift, die Mannigfaltigkeit der Lokaltöne unterdrückt und nur noch Rechenſchaft giebt über das Spiel der Lichter auf dem einheitlichen Grunde eines monochromen Fleiſches. Die Nüancen der Haut werden mit Stillſchweigen übergangen, der Kopf, die Hände, die Gelenke bieten keine anderen Details als die von Hell und Dunkel, keine anderen Unterſchiede als die der feſten knochigen Partien und die des weichen Fettpolſters. Selbſt das Auge wird vereinfacht, durch das Uebergehen der feinen Verſchiedenheiten vergröſsert, und der Blick wird minder funkelnd, minder lebhaft. Man darf ſich fragen, ob nicht darin auch die Urſache des ſtumpfen Ausdrucks zu ſuchen? — Während Zeichnung und Modellirung ſonſt die Natur mit einer Wahrheit wiedergeben, die kaum zu überbieten iſt, bleibt die Farbe hell und kühl, wie in dem klaren Aether einer olympiſchen Sphäre geläutert. Während ſein Lehrer David auch die Form nach einem conventionellen Canon verallgemeinert und zurecht ſtutzt, idealiſirt Ingres eigentlich nur, wenn er malt. Allerdings läſst ſich nicht leugnen, daſs er ſich einen gewiſſen Schönheitstypus ausgebildet, dem er in allen nackten Geſtalten

und Idealfiguren nachgeht; doch ist dies mehr ein Lieblingsmodell, jedenfalls nicht antiken Statuen entlehnt, sondern der Natur selber. Seine Frauenbilder haben volle Formen, stramme Haut, starken und kräftigen Hals, dicke Arme, etwas schwerfällige und fleischige Hände. Das Ohr ist stets unter der Linie der Augen und weicht hinreichend zurück, um die Wange zu vergröfsern; unter dem Stumpfnäschen öffnet sich ein kleiner, aber dicklippiger Mund, der immer zum Schmollen aufgelegt ist, wie der Blick der runden Augen. Schon beim Erscheinen des heil. Symphorian hat Lenormant die Wiederholung solcher Köpfe getadelt: »Der Typus seiner Frauen und Jünglinge ist der Kopf der Victoria, die den Homer krönt. Man wird den Manierismus nicht leugnen, der sich in diesen verzerrten Mäulern, diesen plattgedrückten Nasen, diesen an der Seite in die Höhe gezogenen Augen zeigt. Ingres mifsbraucht die Wiederholung dieses Kopfes, der in seinem neuesten Bilde fünfmal vorkommt und selbst in dem sonst so ausdrucksvollen Gesicht des jungen Märtyrers wiederkehrt«.

Für das Bildnifs war Ingres, wie wir sahen, durch sein realistisches Temperament besonders geeignet. Aber auch hier stilisirt er mittelst der farbigen Behandlung. Bei den nackten Theilen verfährt er in der beschriebenen Weise. Es fehlt der lichte Glanz des Fleisches in den jugendlichen Porträts, die charakteristischen Nüancen des Colorits in denen vorgerückten Alters. Er hat sie meist ebenso in Oel gemalt, wie man sie etwa in Fresko erwartet. Dagegen ist Alles, was zur Ausstattung gehört, die Stoffe besonders, mit aufserordentlicher Geschicklichkeit und Liebe behandelt. Er liefert den Augen zur Weide die glänzenden und auffallenden Gegenstände, was sich an den Geist wendet, ist nüchtern gemalt und zu einer Art Einheit der Farbe gebracht, die an plastische Monochromie erinnert. Dies gefährliche System ist nicht immer gelungen, aber es blickt überall deutlich hervor.

Manchmal allerdings drängt sich die Sorgfalt für das Beiwerk, besonders für den Faltenwurf etwas zu sehr auf. Die Draperie ist nämlich ein weiteres Mittel seiner stilisirenden Thätigkeit. Sie ist in allen seinen Bildern geschmackvoll arrangirt, aber auch eigenthümlich ausgebildet. Die Draperie hat bei ihm einen direkten Bezug auf die Natur seiner Darstellungen, sie wirkt mit zum Ausdruck; aber sie würde auch ohne diesen Zweck ein anziehendes Schauspiel darbieten, voll Schwung und Charakter. Indem er sie immer auf dem lebenden Modell studirte, erreichte er hier ungemeine Freiheit und Eleganz, dort männliche Kraft und stolze Majestät. Bald sind die Falten sehr sorgfältig geordnet, bald wie mühelos mit jener Lebhaftigkeit des Instinkts gefunden, die schnell die Hauptsache sieht und dazu erräth, was noch fehlt. Eine Reihe von Studienblättern in Montauban sind wichtig und interessant für die Frage nach dem Woher und Weshalb; aber auch seine Gemälde gewähren reiche Gelegenheit, seinem Streben nachzugehen. Er bevorzugt immer einen feinen, noch neuen Stoff, der schmale, zahlreiche Langfalten wirft und nicht scharf, aber doch noch eckig bricht; mit ihm brachte er schon in seiner Preisarbeit von 1801 eine noble Eleganz hervor, die der französischen Kunst schon in früherer Zeit durch dieselben Mittel gelang und auch ihn überall auszeichnet.

Sein Streben nach Stil offenbart sich in Bewegung und Gehaben seiner Per-

ſonen ſelbſt in den kleinen Staffeleibildern, auf die er eine Zeit lang ſeine Kunſt zu beſchränken genöthigt war. Er, der darin excellirte, ein Porträt von der Gröſse einer Hand zu zeichnen, fand ſich beengt, zeigte ſich ſteif und linkiſch, wo es galt, eine familiäre Scene zu malen, weil er Abſichten auf Würde und monumentale Groſsartigkeit hineinbrachte, die ſolchen Darſtellungen widerſprechen. Er vermiſchte mit der leichten Anmuth, die man gern darin findet, eine gewiſſe Strenge des Decorum, die nicht wohl angebracht iſt in modernen Anekdoten, ſelbſt wenn die Perſonen anſehnliche und hochtönende Namen tragen wie Heinrich IV. und Franz I., Don Pedro v. Toledo, oder Raphael und Lionardo da Vinci. Was aber bei dieſen geſchichtlichen Genrebildern die Wirkung beeinträchtigte, trat in ſein volles Recht, ſobald ihm Gelegenheit zu wirklich hiſtoriſcher Malerei in monumentalem Sinne gegeben ward. Hier war ſein Streben nach Stil nichts als die Fortſetzung der klaſſiſchen Tradition der franzöſiſchen Kunſt.

In keiner perſönlichen Beziehung zu den politiſchen Umwälzungen und den Wechſelfällen ſeines Vaterlandes, ſteht er der ausgebreiteten literariſchen Bildung der romantiſchen Kreiſe ebenſo fern und bleibt auch dem Tagesintereſſe ſeiner eigenen Kunſt ziemlich fremd. Sie ſind ihm unverſtändlich und ein Greuel zugleich dieſe Neuerer, die in jedem Salon eine andere Seite hervorkehren. Er blickt rückwärts auf die groſsen Vorbilder der Vergangenheit und ſucht durch eindringendes Studium ihrer muſtergültigen Leiſtungen die Erſcheinungen der Wirklichkeit ins Ideale zu erheben. Er verliert ſich nie an die Verſinnlichung ungeſtümer Leidenſchaften, noch an das Farbenſpiel der Stoffe und ausführliche Schilderung der Coſtüme um ihrer ſelbſt willen: er ſtrebt nach ausdrucksvoller Durchbildung der Form und ſucht in ihr die tieferen Züge der individuellen Natur feſtzuhalten, ihr das Gepräge der Welt, in der ſie lebt, aufzudrücken. Eben deshalb aber legt er geringen Werth auf den Inhalt und verfällt nicht ſelten, in der Abſicht das Gemeine und Alltägliche zu meiden, in geſuchte Gruppirung und ungewöhnliche Bewegung ſeiner Geſtalten, die umſomehr befremden, als ſie, von auſsen hervorgebracht, nicht aus dem innern Kern der Motive entwickelt ſind.

Sein Verhältniſs zur Tradition überhaupt, die Wahl ſeiner Vorbilder bekundet echt künſtleriſche Geſinnung und die höchſten Anſprüche an ſich ſelbſt. Nur auf die gröſsten Schöpfungen, welche die Kunſt jemals hervorgebracht hat, erſtreckt ſich ſeine Verehrung; nur auf die Gipfel, welche die hervorragendſten Kräfte der Blütheperioden auf den Schultern ihrer Vorgänger erreicht haben, hielt er den Blick gerichtet. Ihn befriedigt nicht mehr die plaſtiſche Kunſt der Römerzeit, die ſich ſein Lehrer David zum Muſter nahm; ſeitdem er die gröſsten Werke griechiſcher Kunſt kennen gelernt, als Lord Elgin die Parthenonſkulpturen nach Rom brachte, iſt nur noch Phidias ein würdiger Name für ſeinen Cultus der Antike. Aber bald genügte ihm die rein plaſtiſche Form nicht mehr; bald ging ihm die Einſicht auf, daſs ſeiner maleriſchen Auffaſſung doch nur die Richtung der italieniſchen Renaiſſancemeiſter entſpreche. Seitdem trat ſein ganzes Denken und Empfinden in die innigſte Beziehung zu den klaſſiſchen Werken Raphaels. Nicht nachahmend ſich die Weiſe dieſes Meiſters anzueignen ſtrebte er, ſondern lernte aus ſeinen Arbeiten die Natur ebenſo zu ſehen wie er und nach ſeinem der Antike verwandten Sinn in den künſtleriſchen Stil zu erheben.

»Sich Stück für Stück in feiner Weife die Meifterwerke affimiliren, die gerade durch ihr Enfemble, durch ihre unverletzliche Einheit fo überwältigend wirken, das heifst nur ihre Fehler herauskehren; klaffifche Schönheiten mit den Formen der Dirnen und Wafferträger verbinden, die man für fünf Franken den Tag als Modelle zu Helden und Heiligen miethet, heifst Monftra hervorbringen: die nach der Natur copirten Stücke erfcheinen lebendig, die anderen todt; die eine Hälfte des Bildes ift derb, die andere fad«, fchreibt Th. Silvestre und karikirt damit nicht fowohl die fchwachen Seiten und mifsglückten Anftrengungen Ingres', als die Benutzung vergangener Vorbilder neben modernfter Schulung überhaupt, das Zurückbleiben hinter dem Ideal bei jedem folchen Bemühen, widerfprechende Dinge zu vereinbaren.

Ingres' erklärte Abficht war weder eine äufserliche Nachäffung, noch ein ängftliches Fefthalten an der Tradition, das fich nicht hinauswagt als unter der Aegide eines Gröfseren. Er hat freilich mit Recht darauf hingewiefen: »Wer von den Grofsen hätte nicht nachgeahmt? Aus Nichts wird Nichts, nur wer fich die Erfindungen Anderer vertraut macht, kann felbft gute zu Stande bringen.« Aber er hat auch fein Verhältnifs zur Tradition deutlich bezeichnet: »Man foll es wiffen«, fchrieb er einem Freunde, »dafs meine Werke feit lange keine andere Disciplin anerkennen als die der Alten, der grofsen Meifter jenes glorreichen Jahrhunderts, wo Raphael die ewigen und unbeftreitbaren Grenzen des Höchften in der Kunft beftimmt. Ich glaube in meinen Gemälden bewiefen zu haben, dafs mein einziger Ehrgeiz der ift, ihnen zu gleichen und die Kunft da fortzufetzen, wo jene fie gelaffen haben.«

Die höchften Meifter von Hellas und Italien um Rath fragen, heifst für ihn, ihre Augen leihen, um zu fehen, was fie gefehen, aber ohne uns zu erlaffen auch unfererfeits die Augen aufzumachen, heifst ihre Sprache leihen, nicht um zu wiederholen, was fie gedacht und ausgedrückt, fondern um unferen eigenen Ideen vollendetere Form und beftimmtere Klarheit zu geben. Die Harmonie und Reinheit des Stils, die aus allen feinen Arbeiten hervorleuchten, beruhen nicht aut einfachen Reminifcenzen. Er fpricht mit Glück und Kühnheit die Sprache der Vergangenheit, aber was er darin ausdrückt, ift fein eigen. Für ihn ift die Tradition nicht die Unbeweglichkeit, fondern ein muftergültiger Fortfchritt, der neuen Fortfchritt herausfordert, eine Ermunterung, eine Lehre. Freilich fehlte ihm viel, um die Kunft der raphaelifchen Zeit da fortfetzen zu können, wo jene verehrten Meifter fie gelaffen, fehlte ihm nicht allein der Reichthum ihrer Phantafie, fondern auch ein gut Theil ihres Wiffens, ihrer Vorbildung, vor allen Dingen die freiwaltende Herrfchaft über den Raum, die auf Luft- und Linearperfpektive beruht, auf Kenntniffen, die er verfchmäht hat! Aber felbft wenn ihm diefe Hauptbedingungen grofsartig monumentaler Compofition gegeben waren, — das Ideal irgend einer vergangenen Zeit in die Gegenwart hineintragen wollen, ift immer eine Verirrung, die fich mit Stillftand oder mit völligem Schiffbruch beftraft.

Er will die Vergangenheit fortfetzen, nicht wiederholen. In diefer Erkenntnifs und diefem Programm feiner Thätigkeit liegt zugleich fein eigener bedeutfamer Fortfchritt über den Klafficismus der Schule Davids begründet. Gewifs hat er nach zehnjähriger Abhängigkeit von dem ftrengdominirenden Lehrer grofse

Mühe gehabt, fich loszuwinden aus dem conventionellen Treiben des Ateliers, das mittlerweile akademifcher geworden als die alte gefchmähte Akademie. Aber es mufste gelingen, nachdem er an dem verehrten Lehrer felbft die realiftifche Seite herausgemerkt, die in feiner Natur lag, nachdem er die Werke verftanden, die David felbft in voller Wirklichkeitstreue gefchaffen, wie das Porträt Dantons und die Vorbereitung zum »Schwur im Ballhaus«. Erft als diefer Ausweg entdeckt war, als er dann Phidias und Raphael gefunden, leuchtete ihm aus der eigenen Begabung die Aufgabe ein, das Ideal mit dem Leben zu verföhnen, die natürliche Wahrheit zum Stil zu erheben. Aber diefen Standpunkt erreichte er früh, und feitdem hat er mit unerfchütterlicher Ueberzeugungstreue an feinen Prinzipien feftgehalten, und die Strenge feiner Selbfterziehung, die unbeirrte Feftigkeit feiner Gefinnung hat nicht wenig dazu beigetragen, ihm Achtung zu erwerben. Dazu kam eine beneidenswerthe Kraft, welche fich in der ausdauernden, die letzte Vollendung anftrebenden Arbeit doch die Frifche und Urfprünglichkeit der Empfindung bewahrt, foweit fie ihm überhaupt eigen ift, und feinen Werken trotz langfamer mühevoller Ausführung doch den Reiz urfprünglicher Auffaffung und Eigenart erhält.

Ein Mann, der fo hohe Begriffe von der Kunft vertritt, der nach einer fo objektiven Gültigkeit feiner eigenen Gebilde ftrebt und durch feine innerfte Natur zur klaffifchen Vollendung der Form gedrängt wird, kann fich mit den modernen Geiftern, die auf rückfichtslofe Aeufserung individueller fubjektiver Freiheit ausgehen, felbftverftändlich nicht meffen, fobald es fich um Originalität handelt in diefem modernen Sinne. Trotz feiner unbeugfamen Willensenergie und feinem abfprechenden Wefen ift er kein Originalgenie, wie etwa Delacroix, deffen fubjektive Art er gar nicht verftand und deshalb einfach verurtheilte. Ihm ift die Kunft nicht fowohl eine Darftellung der individuellen Empfindung des Einzelnen, ein Sichfelbftgeltendmachen der Perfönlichkeit, fondern ein Priefterthum im Dienfte eines Höheren, eines objektiv gültigen Ideales, wo die Perfon des Vermittlers zurücktritt vor der Offenbarung der bleibenden, durch Jahrhunderte geheiligten Schönheit. Was er will, ift zu allgemein, zu unbedingt, wahr und anerkannt, als dafs es als Befonderheit auffiele. Aber ift denn die Wahl, die er getroffen, keine perfönliche That? Ift die Nachahmung eines Coloriften wie Rubens origineller als die ftrenge Schulung im Sinne eines Raphael oder Phidias?

Ingres hat aus Ueberzeugung, im Gegenfatz zu allen modernen Neuerern, die ihn rings umdrängten und tadelten und verhöhnten, die alte klaffifche Tradition der franzöfifchen Kunft wieder aufgenommen und als einzig richtiges Prinzip verkündet. Er behält gewifs infofern Recht, als die Franzofen immer, trotz allen romantifchen Anwandlungen und realiftifchen Exceffen, durch ihre eigene Natur zur Formenreinheit und Stilkorrektheit neigen, ftets mehr auf gewandten Vortrag und elegante Erfcheinung des Aeufseren geben als auf noch fo tieffinnigen Inhalt oder gar auf Farbenpoefie, für deren Zauber fie im Durchfchnitt gar nicht angelegt find. Es mufs dahingeftellt bleiben, ob die moderne Entwicklung der franzöfifchen Kunft dauernd diefe Neigung zurückdrängt, mehr als zeitweilig darüber hinausgeht und jemals berechtigt fein wird, die »klaffifche Tradition« als einen völlig überwundenen Standpunkt zu betrachten. Davon hängt das Urtheil auch für Ingres ab; denn er ift der modernfte Vertreter diefer

Ueberlieferung feit den Tagen Pouffins und Lesueurs. Charles Lenormant, der feinen Arbeiten ftets ein warmes Intereffe und liebevolles Verftändnifs entgegengebracht hat, urtheilte fchon 1833: »Diefer grofse Maler hat nicht die Aufgabe, fein Jahrhundert zu regeneriren, einer Schule, die vor Altersfchwäche zufammenbricht, ihre Jugend, der fchlaffgewordenen und abgefpannten Saite ihren vollen Klang wiederzugeben; er ift ganz einfach gekommen, die Synagoge mit Ehren zu Grabe zu bringen: ftreicht diefen letzten Sprösfling der Familie Raphaels weg, zieht den Vorhang und die Farce ift zu Ende!« Aber er machte fchon damals einen Unterfchied zwifchen Kunft und Metier und meinte, die Schule Ingres' habe für das Letztere unbeftreitbaren Nutzen, weil fie den hiftorifchen Wiffenfchaften gefchickte Zeichner fichere und den Gefchmack am grofsen Stil ganz zu verfchwinden hindere; dafs fie jedoch berufen fei, auf die Erftere eine tiefe und entfcheidende Wirkung auszuüben, glaube er nicht.

Das Urtheil hat fich zum Theil feitdem beftätigt; aber doch nur zum Theil. Noch bei Lebzeiten des Meifters geftand die Gegenpartei, wenn auch mit etwas höhnifchem Ton: »Er wird noch lange der Gott der Malerei für diejenigen fein, die, nach der Seite der Vergangenheit gewendet, fich darin gefallen, alle Elemente, alle Vorzüge der Kunft zufammenzulefen, um fie womöglich auf ein Haupt zu häufen«. Charles Blanc, fein letzter Biograph, weifs am Schluffe feines Buches eine Reihe von ganz beftimmten Refultaten feiner Thätigkeit aufzuzählen, auf denen feine Bedeutung für die franzöfifche Schule beruht:

Ingres war der Erfte, der die Wahrheit einfah, dafs das Ideale der Kunft nichts ift als die Quinteffenz des Realen; dafs der Stil nicht aus der Bildung gefchöpft fein mufs, fondern aus dem Leben, also auch aus den gewöhnlichften Modellen entfaltet fein kann, und immer menfchlich bleiben mufs, wie die Götter und Helden Homers.

Er hat die Schule zur Natur zurückgeführt und angehalten, die Verkehrtheit abzuthun, die darin befteht, aus dem Gedächtnifs zu malen oder einmal auswendig gelernte Formen immer zu wiederholen.

Im Gegenfatz zu den Romantikern hat er freilich die Bevorzugung der Zeichnung übertrieben. »Le dessin est tout«, fagte er und drängte damit die Malerei in ein anderes Extrem. Bemüht, die theatralifche Effekthafcherei zu fliehen, verfiel er in die Trockenheit fcharfgefchnittener Contoure und in Geringfchätzung der rein malerifchen Mittel. Aber er hat uns gelehrt, dafs die Zeichnung, die zum Gedanken fpricht, höher fteht als die Farbe, die den Augen gefällt. Er hat uns gelehrt, dafs nackte Geftalten mehr werth find als bekleidete.

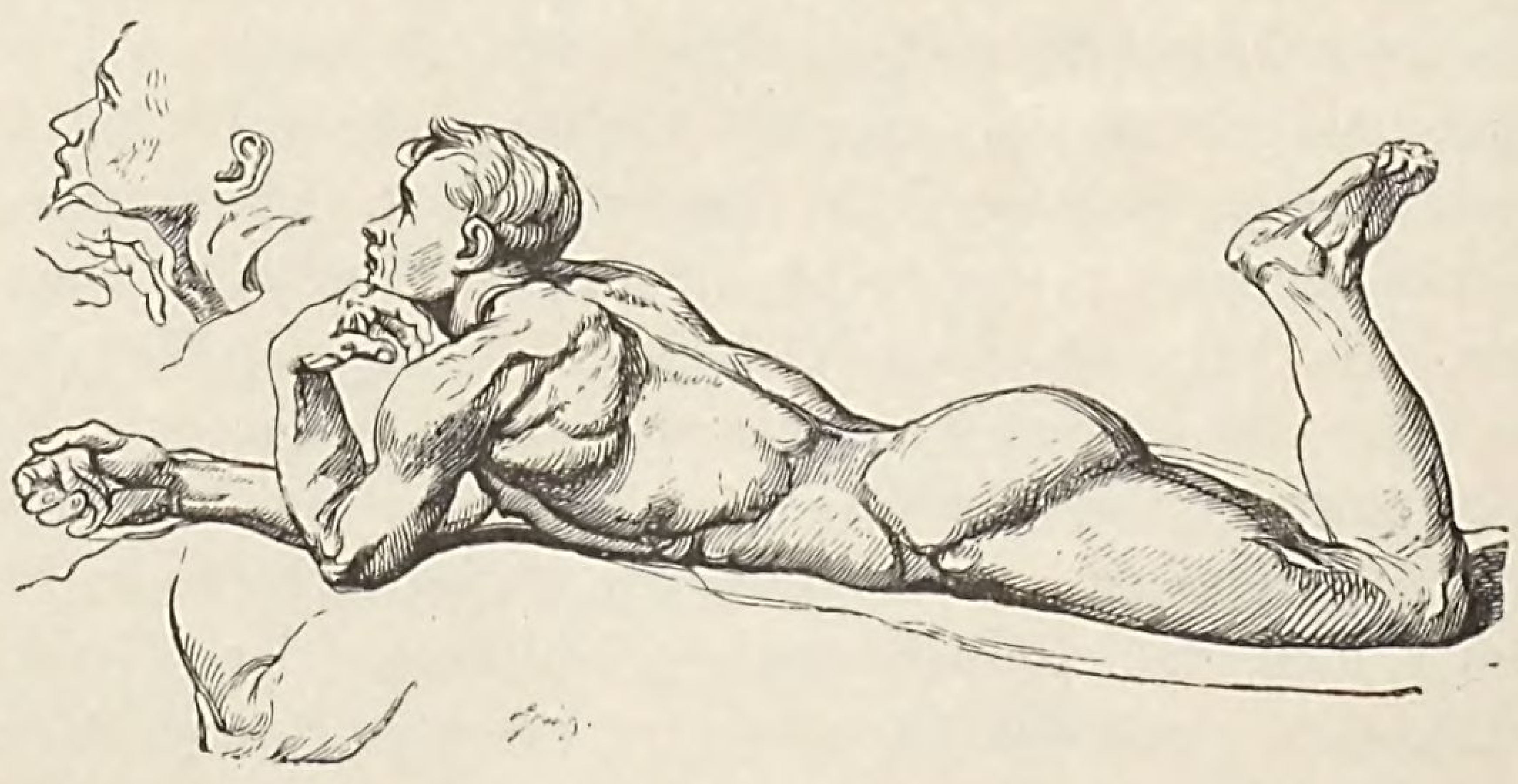
Er hat uns gezeigt, dafs man die Natur idealifirt, indem man fie von unwichtigen Details reinigt, um die bezeichnenden, wefentlichen Züge defto mehr hervorzuheben. Er hat uns die Vortheile und die Gröfse der Einfachheit fühlen gelehrt. Es entfuhr ihm oft der Ausruf: »Trop de choses!« Aber er wufste auch, dafs die Formen durch blofse Verallgemeinerung leer und unlebendig werden, dafs jene Vereinfachung erfetzt werden mufs durch einige charakteriftifche Züge, die dem Leben, dem Individuum abgelaufcht werden. Deshalb hat er in dem Modell Alles zu entdecken gefucht, was es enthält, und Alles daraus entnommen, was fich ziemt.«

Wenn die Folgezeit mit feinen Werken auch eine ftrenge Sichtung vornehmen wird und, wo es fich darum handelt feine bleibende Bedeutung feftzuftellen, gar Vieles bei Seite fchieben mufs: feine Einzelfiguren in nackter Schönheit, Geftalten wie fein Oedipus und die Quelle werden ftets ihren Platz in der franzöfifchen Kunft behaupten.

Wir dürfen alfo den Unterfchied, den Lenormant für nöthig hielt, etwas anders wenden, um die heutige Meinung zu treffen, die freilich ihr letztes Wort noch nicht fprechen kann. Ingres war feiner ganzen Natur und feiner nur dem Höchften zugekehrten Richtung nach nicht der Mann, um auf die fortfchrittliche Entwicklung der modernen Kunft in unmittelbarer Weife einzuwirken, den Anftofs zu einer neuen Bewegung zu geben, Schule zu machen und mit fich fortzureifsen in ungekannte Bahnen. Aber feine Bedeutung für die Lehre überhaupt, fein heilfamer Einflufs auf die Schulung, auf die Strenge der Disciplin ift unverkennbar. Alles, was fich lehren, überliefern und anerziehen läfst in der Kunft, das findet man bei ihm in reichem Mafse, und der unbeirrte Hinweis auf die höchften Leiftungen aller Zeiten, auf die höchften Aufgaben aller fchöpferifchen Darftellung können nur dazu dienen, das Gewiffen zu fchärfen und die Selbftgefälligkeit der kleinen fubjektiven Geifter mit einem einzigen Wink abzuthun oder dorthin zu weifen, wohin fie gehören.

In diefer Beziehung ift feine Apotheofe Homers eine Art Glaubensbekenntnifs, das wir gern refpektiren. Diefe Verherrlichung der Auctorität in der Perfon des gröfsten poetifchen Genius des Alterthums, diefe finnlich einleuchtende Darftellung der klaffifchen Tradition giebt uns die Summe feiner Lehre und feines Lebens, giebt uns das Ideal, als deffen Priefter und Apoftel er fich fühlte. Des Menfchen Wille ift fein Himmelreich.

Er hat fich, befcheiden genug, als den Letztling der Familie dargeftellt. Ich kann nicht fehen, dafs die Gefchichte der klaffifchen Tradition der franzöfifchen Kunft mit ihm abgefchloffen und begraben fei; denn die Vergangenheit ift eine Thatfache, die wir nicht leugnen, eine Vorausfetzung, die wir nicht hinter uns abbrechen können. Und — follte Frankreich auf die Anfprüche, die Ludwig dem Vierzehnten bei der Gründung der römifchen Akademie vorgefchwebt, wirklich verzichten? Dann hätte allerdings Ch. Lenormant Recht: »Tirez le rideau, et la farce sera jouée!«



XIV.

THÉODORE GÉRICAULT

UND

EUGÈNE DELACROIX

Von

Adolf Rosenberg



Théodore Géricault.

Geb. am 26. September 1791 in Rouen; geſt. am 26. Januar 1824 in Paris.

So lange David, der »Tyrann der Künſte«, innerhalb der politiſchen Verwicklungen ſeine einfluſsreiche Stellung im Pariſer Kunſtleben, Dank der glücklichen Dehnbarkeit ſeines politiſchen Glaubensbekenntniſſes, zu behaupten wuſste, drückte er mit eiſerner Fauſt alle individuellen Regungen aufſtrebender Künſtler nieder. Es gelang ihm, die franzöſiſche Kunſt ſeiner Zeit unter die Herrſchaft des von ihm aufgeſtellten, pſeudo-klaſſiſchen Schemas zu bringen, und wenn er ſelbſt ſich gelegentlich eine Abweichung vom Kanon zur Natur geſtattete, wie in den Bildniſſen von Marat, Lepelletier-St. Fargeau und Madame Récamier, welche deshalb auch die dauerhafteſten ſeiner Schöpfungen ſind, ſo galt dieſe Ausnahme doch nicht für ſeine Schule, die nur ſehr ſelten über den von dem akademiſchen Zirkel gezogenen Kreis hinaustrat. Neben David vermochte nur noch ein Künſtler, welcher nicht derſelben Richtung angehörte, ein beſcheidenes Daſein zu friſten, Pierre Prud'hon, der Vorläufer der Romantik. Porträt- und Sittenmaler wie Jean Baptiſte Iſabey und Leopold Boilly galten neben der David'ſchen Hiſtorienmalerei groſsen Stils nur als untergeordnete Lieferanten für den Tagesbedarf, und andere, die wie Fragonard noch an den Traditionen des Rococozeitalters

festhielten und sich in den neuen Geist und in die neue Zeit nicht zu schicken wufsten, gingen elend zu Grunde. Der Einflufs David's war so dämonisch und tyrannisch, dafs schwache Geister, die gleichwohl instinktiv nach anderen Zielen und nach gröfserer Freiheit strebten, bis zur Verzweiflung getrieben wurden. Es ist wahrscheinlich, dafs in Gros, dem »geistigen Vater Géricault's«, dem Begründer der realistischen Historienmalerei in Frankreich, der Selbstmordgedanke durch das niederdrückende Bewufstsein, von David in seiner vollen Entwicklung aufgehalten zu sein, zur Reife gelangt ist. »Ein schwacher, unentschlossener Geist, glaubte er sich in Täuschung befangen, seinen Meister zu verrathen, sobald er sich seinen stolzen Eingebungen überliefs. Er empfand Reue über die Schöpfung. eines Meisterwerks wie über einen Fehltritt; er war unter der Zucht David's zu Boden geschmettert und zermalmt; er schämte sich seines Genies.« Selbst die Altersgenossen David's und ihre Schüler wurden von dem stärkeren Geist wider Willen in seine Bahnen hineingezogen und verhielten sich wie jener ablehnend und verständnifslos gegen alle Versuche der jüngeren, das Joch des akademischen Klassicismus abzuschütteln und in der geistigen Auffassung wie in den technischen Ausdrucksmitteln wieder an die Natur anzuknüpfen. Neben David war vorzugsweise Jean Baptiste Regnault (1754—1829) eine hervorragende Lehrkraft, welcher zahlreiche Schüler heranbildete. Obwohl sich jedoch die Zahl derselben nicht entfernt mit dem Schwarme von Malern, Bildhauern und Kupferstechern messen konnte, welche die allmächtige Person David's umgaben, bestand immerhin zwischen diesen beiden Schulen eine gewisse Rivalität. Dieselbe war aber keineswegs aus einer Verschiedenheit der künstlerischen Anschauungen erwachsen. »Wenn wir diese Schulen«, sagt Clément richtig, »etwas aus der Ferne, aus dem Gesichtspunkte unserer Zeit betrachten, so erscheinen sie uns als Vertreter derselben Ideen und bilden im Grunde nur eine Schule.« Damals freilich lag schon in der äufserlichen Gegnerschaft der beiden Ateliers für diejenigen, welche oppositionellen Regungen huldigten, ein Reiz, an David vorüberzugehen und sich Regnault oder einem seiner Schüler anzuschliefsen. Der bedeutendste der letzteren war Pierre Narcisse Guérin (1774—1833), der sich zwar wie David ausschliefslich im Stoffkreise der Antike bewegte, aber mehr die familiäre Seite des antiken Lebens bevorzugte und dabei nach dem Ausdruck tieferer Empfindung und nach gewissen koloristischen Wirkungen strebte. Ein prinzipieller Gegensatz zwischen seinen und David's Gemälden bestand gleichwohl nicht. Auch er war eine zaghafte, ganz und gar in der Tradition befangene Natur. Er hatte eine Scheu vor jeder brüsken Neuerung und befafs nur nicht die Energie, um als Unterdrücker aufzutreten.

Daraus erklärt es sich, dafs die Opposition gegen den David'schen Cäsarismus aus dem Guérin'schen Atelier emporwachsen konnte. In diesem Atelier fanden sich alle Künstler zusammen, von welchen die unter dem Namen des »Romantismus« begriffene Bewegung oder auch nur eine anti-David'sche Strömung ausgehen sollte. Léon Cogniet, der einer ganzen Generation von Malern das Malen beigebracht hat, der Sittenmaler Destouches, welcher zum ersten Male in das soziale Leben griff, Champmartin, der nachmals ein eifriger Parteigänger von Delacroix wurde, Ary und Henri Scheffer waren fast zu gleicher Zeit Schüler Guérin's, und zu dieser Gesellschaft von Gesinnungsgenossen trat im Jahre 1810 Théo-

dore Géricault, der Pionier der romantifchen Bewegung. Er war am 26. September 1791 als der Sohn eines Advokaten in Rouen geboren worden, alfo nach feinem Urfprung und nach feinem Geburtsorte, welcher auch derjenige von Corneille und Pouffin ift, durchaus nicht romantifcher Neigungen verdächtig. Wir werden übrigens fpäter fehen, dafs dasjenige, was die Franzofen unter Romantik und »Romantismus« verftehen, fich keineswegs mit der deutfchen Romantik deckt. Die Familie Géricault's fiedelte bald nach Paris über, wo der Vater Theilhaber eines kaufmännifchen Unternehmens wurde. Nach franzöfifcher Sitte wurde Théodore nicht im elterlichen Haufe, fondern in einer Penfion erzogen, deren ftrenge Satzungen ihm grofsen Kummer verurfachten und ihn zur vollkommenen Unthätigkeit trieben. Auch als er in das Lyceum Louis-le-Grand eingetreten war, blieben feine wiffenfchaftlichen Neigungen hinter der Freude am Zeichnen zurück. Schon damals war das Pferd fein Lieblingsmodell. »So oft er (feinen klaffifchen Studien) entfchlüpfen konnte, machte er fich auf und verfteckte fich mit feinen Bleiftiften in einem Stall, in welchem er ganze Tage blieb, fo dafs man Mühe hatte, ihn zur Stunde der Mahlzeiten loszureifsen.« Daneben befuchte er auch das Louvre, und es ift für feine Geiftesrichtung bezeichnend, dafs zu jener Zeit Rubens und der Kunftreiter Franconi feine Ideale waren. Als er mit fiebzehn Jahren das Lyceum verlaffen hatte, follte er fich einem praktifchen Berufe widmen. Bei feinem Vater fand feine künftlerifche Neigung kein Entgegenkommen, defto mehr bei einem Oheim von mütterlicher Seite, welcher ihn, unter dem Vorwande, ihn in feinem Comtoir zu befchäftigen, bei Carle Vernet insgeheim Zeichenunterricht nehmen liefs. Dafs fich Géricault gerade für diefen Lehrmeifter entfchied, erklärt fich aus feiner leidenfchaftlichen Vorliebe für Pferde. Auch Carle Vernet hatte fchon als Knabe Pferde gezeichnet. Nachdem er die klaffifche Schule durchgemacht und eine Zeit lang auch Hiftorienbilder in antikem Stile gemalt hatte, war er wieder zur Soldaten- und Pferdemalerei übergegangen und hatte fich durch die lebendige und naturwahre Darftellung von Scenen aus den napoleonifchen Feldzügen einen gröfseren Namen erworben, als er felbft im melancholifchen Hinblick auf feinen Vater und nachmals auf feinen Sohn zugeben wollte. Gleichwohl blieb Géricault nur kurze Zeit bei ihm, vielleicht weil feine Vorftudien auf eigene Hand ihn auf demfelben Wege fchon weitergeführt hatten. Eine gröfsere Eleganz der Zeichnung fcheint Géricault, wie man einigen Proben entnehmen kann, aber doch von Vernet gelernt zu haben. Indem er 1810 in das Atelier von Guérin überging, hatte er keine befferen Chancen. Es fcheint ihn, wie bemerkt, nur die Ausficht auf Unabhängigkeit vor dem ihm widerwärtigen Klafficismus zu diefem Schritte bewogen zu haben. Trotz unzweifelhaften Wohlwollens hatte Guérin keine grofse Freude an dem leidenfchaftlich und ungeftüm vorwärts drängenden Schüler. »Ihr Kolorit«, fagte er eines Tages zu ihm, »ift nicht wahr. Nach diefen Helldunkel-Kontraften möchte ich glauben, dafs Sie immer bei Mondfchein malen. Ihre Aktzeichnungen gleichen der Natur wie eine Violinfchachtel der Violine felbft.« Die ungewöhnliche Begabung Géricault's verkannte Guérin aber keineswegs. Als er bemerkte, dafs der junge Mann Einflufs auf feine übrigen Schüler gewann, fagte er zu diefen: »Warum wollt ihr ihm nachahmen? Lafst ihn nur machen, es fteckt in ihm das Zeug zu drei oder

vier Malern, aber mit euch ift das etwas Anderes.« Géricault war nur fechs Monate lang regelmäfsiger Atelierfchüler Guérin's. Später befuchte er das Atelier des Meifters, welchem er übrigens ftets in grofser Dankbarkeit zugethan war, nur, wenn fich ihm die Gelegenheit bot, nach der Natur zu malen. Den Schwerpunkt feiner Studien verlegte er in das Louvre, in welchem damals durch Napoleon gewiffermafsen die Meifterwerke der ganzen Welt vereinigt worden waren. Er zeichnete nach den Antiken und fertigte Oelkopien nach Gemälden von Tizian, Rafael, Michelangelo da Caravaggio, Rubens, van Dyck, Rembrandt, Lefueur, Velazquez, Salvator Rofa, Prud'hon und anderen Meiftern an. Befonders ausgefprochene Vorliebe für einen beftimmten Meifter hatte er damals nicht oder er brachte fie wenigftens nicht zum Ausdruck. Sein ganzes Beftreben war eben darauf gerichtet, fich die technifchen Prozeduren diefer Meifter anzueignen und fich danach ein Kolorit zu bilden, welches ausgiebiger war als die trockene Farbengebung der David'fchen Schule. Die technifche Fertigkeit, die er fich hier aneignete, erprobte er dann auf dem praktifchen Tummelplatz feines Könnens, auf dem bei Verfailles gelegenen Befitzthum feines Oheims und in dem kaiferlichen Marftall in Verfailles felbft. Diefer Epoche gehört eine Reihe breit und energifch gemalter Studien an, in welcher faft alle Pferderacen vertreten find. Das Louvre befitzt zwei derfelben, ein türkifches und ein fpanifches Pferd, ein jedes in einem Stalle. Géricault wollte eine möglichft umfaffende Virtuofität und Sicherheit in der Darftellung aller Erfcheinungsformen des edlen Thieres gewinnen, um mit vollem Rüftzeuge an die Aufgabe heranzutreten, die er fich geftellt hatte. Die Eröffnung des Salons von 1812 ftand bevor, und Géricault, welcher fühlte, dafs er nun genug Kräfte gefammelt, fafste den Entfchlufs, fich an demfelben zu betheiligen. Ein fich im Strafsenftaub hoch aufbäumendes Wagenpferd, welches er auf dem Wege nach St. Cloud beobachtete, gab ihm den erften Gedanken zu dem »Offizier der chasseurs à cheval von der kaiferlichen Garde«, welcher fich jetzt im Louvre befindet. Durch das Platzen einer Granate erfchreckt, bäumt fich der Apfelfchimmel, auf welchem der prächtig uniformirte Reiter fitzt, fo hoch empor, dafs das Gelenk des linken Hinterbeins faft den Erdboden berührt. Mit der Linken den Zügel des Pferdes haltend, in der ausgeftreckten Rechten den gezogenen Säbel, das blitzende Auge auf den Feind gerichtet, hat der Offizier feinen Leuten, die im Hintergrund fichtbar find, foeben den Befehl gegeben, fich mit ihm in das Schlachtgetümmel zu ftürzen. Obwohl diefes Gemälde noch keine revolutionäre Marke trug, genügte fchon allein die Thatfache, dafs Géricault fich nur an die Natur gehalten und fich auch im Kolorit von den Gewohnheiten der Ateliers emancipirt hatte, um die allgemeine Aufmerkfamkeit auf das Erftlingswerk des jungen Malers zu lenken. »Woher kommt das?« fragte David, als er das Gemälde im Salon bemerkte. »Ich erkenne diefe Art des Farbenauftrags nicht.« Man wunderte fich über die kühne Bewegung, über die geiftreiche und doch fcheinbar mühelofe Behandlung, über das effektvolle Helldunkel und über die Meifterfchaft in der Perfpektive, und man war noch mehr erftaunt, als man erfuhr, dafs der Maler diefes Bildes erft einundzwanzig Jahre alt war. Ueberdies wurde das Intereffe noch dadurch gefteigert, dafs man in dem Gemälde nicht die Darftellung einer Perfönlichkeit, fondern den Typus vaterländifchen Heldenthums fah. Géricault erhielt auch eine Medaille;

aber in der Hoffnung, das Bild zu verkaufen, sah er sich getäuscht, vielleicht durch eigene Schuld, da er dasselbe im Katalog als »Porträt« bezeichnet hatte — ein befreundeter Offizier, Namens Dieudonné, hatte ihm für den Kopf gesessen — und man daher das Gemälde für unverkäuflich hielt. Erst nach dem Tode Géricault's fand es in dem Herzog von Orléans einen Käufer, und im Jahre 1861 wurde es bei der Versteigerung der Kunstschätze Louis Philipp's zusammen mit dem »verwundeten Küraffier« für 23400 Francs vom Louvremuseum angekauft.

Géricault sah in dem Umstande, dass sein Bild nicht verkauft wurde, einen Misserfolg und beschloss deshalb, sich am nächsten Salon nicht zu betheiligen. Er wendete sich wiederum seinen Pferdestudien zu; als aber die Ausstellung des Jahres 1814 herannahte, änderte er seinen Entschluss und malte ein Pendant zu dem stolzen, im vollen Siegesbewusstsein auf den Feind losstürmenden Offizier. Von einer Verherrlichung des Sieges konnte keine Rede mehr sein. Die furchtbaren Niederlagen, die nationale Katastrophe der Jahre 1813 und 1814 verlangte eine andere Interpretation des französischen Heldenthums, und eine solche fand Géricault in der ergreifenden Darstellung des »verwundeten Küraffiers«, welcher sich mit seinem Pferde aus dem Gefechte zurückzieht. (S. die Abbildung.) Géricault hatte auf die Ausführung bei weitem nicht diejenige Sorgfalt verwendet, durch welche der Chasseuroffizier ausgezeichnet ist. Er hatte kaum vierzehn Tage gebraucht, um das fast drei Meter hohe Bild auf die Leinwand zu werfen, und dem französischen Publikum, welches für die formale Seite von Kunstwerken ein scharfes Auge hat, blieb die Flüchtigkeit der Ausführung nicht verborgen. Nichtsdestoweniger bezeichnet dieses Bild einen weiteren Fortschritt Géricault's zu Grösse des Stils und zu dramatischer, von echter Gefühlswärme getragener Auffassung. Wenn man an dem Chasseuroffizier noch die etwas theatralische Haltung bemängeln konnte, so war bei dem »verwundeten Küraffier« die naheliegende Klippe des Melodramatischen glücklich vermieden worden. In ähnlichen Kriegsbildern der modernen französischen Schule, welche den Jahren 1870 und 1871 ihren Ursprung verdanken, tritt das melodramatische Element dagegen viel stärker auf, so besonders in Georges Bertrand's gegenständlich nahe verwandtem Gemälde »Patrie!« (Salon von 1881), auf welchem ein zum Tode verwundeter Küraffier mit der geretteten, mit seinem Herzblute vertheidigten Fahne von seinen trauernden Kameraden aus dem Feuer geführt wird.

Der geringe äussere Erfolg auch dieses zweiten Bildes drückte den Muth des jungen Malers noch mehr nieder. Ueberdies liessen ihn die politischen Wirren, während welcher er einige Monate, um seine militärischen Neigungen zu befriedigen, unter den roth uniformirten Musketieren des Königs diente, und eine unglückliche Herzensangelegenheit nicht zu ruhigem Schaffen gelangen. Eine im Herbste des Jahres 1816 unternommene Reise nach Italien war deshalb für ihn im doppelten Sinne der Anfang eines neuen Lebens. Nachdem er sich vier Wochen in Florenz aufgehalten, wo er u. a. die Figuren von den Mediceergräbern Michelangelo's zeichnete, ging er nach Rom, um dort die Grösse des von ihm hochverehrten und über Alles gestellten Meisters auf sich voll und ganz wirken zu lassen. Daneben studirte und kopirte er aber auch nach Rafael, wobei wieder seine Vorliebe für die Darstellung des Pferdes in der Kopie eines sich bäumenden Rosses

vom Fresko der Konftantinsfchlacht zum Ausdruck kam. Sie führte ihn auch zuerft wieder zu einer felbftändigen Schöpfung, zu welcher er das Motiv aus dem römifchen Volksleben griff. Eine der volksthümlichften Epifoden des römifchen Karnevals war das feit 1882 wegen eines Unglücksfalls verbotene Wettrennen halbwilder Campagnapferde, welches von der Piazza del Popolo aus den danach benannten Corfo entlang ftattfand. Das ungeftüme Drängen diefer wilden, zügellofen, nur durch die Fauft ihrer Wärter und das vorgefpannte Seil zurückgehaltenen Pferde zu beobachten, war für Géricault, der fich zu diefem Zwecke jenfeits des Seils poftirte, eine hohe Augenweide. Seine Schaffenskraft wurde durch diefen Tumult ungebändigter Naturen auf das Höchfte gereizt, und er fchilderte zunächft in einer geiftvollen Skizze von grofser Lebendigkeit den Moment unmittelbar vor dem Beginn des Wettrennens, wo die Campagnolen ihre wilden Roffe — die »barberi« — nur noch mit dem Aufgebot ihrer vollen Kräfte und ihrer äufserften Züchtigungsmittel zu halten vermögen. Dazu die architektonifche Umgebung und die erregten Zufchauer auf den Tribünen als Rahmen für die wildbewegte Scene. Doch war diefe Auffaffung nur eine erfte Idee. In einer zweiten Skizze griff er noch einen früheren Moment heraus, das Herbeiführen der einzelnen Pferde, wobei fich noch gewaltfamere Bewegungen und ftärker bewegte Gruppen ergaben. Indem er aber mehr und mehr den malerifch-dramatifchen Gehalt diefes Stoffes ausbeutete, erweiterte fich für ihn die Bedeutung desfelben bis zum Heroifchen. An die Stelle der italienifchen Campagnahirten fetzte er hellenifche Jünglinge des Alterthums in heroifcher Nacktheit, und aus den römifchen Pferden wurden jene grandiofen Roffe, welche Géricault durch die Koloffe des Monte Cavallo und den Parthenonfries kennen gelernt hatte. Dann ging er noch einen Schritt weiter und fkizzirte eine architektonifche Umgebung von Tempeln und Säulenhallen und ein Publikum von Zufchauern, durch welche der antik-heroifche Charakter des Ganzen noch ftärker betont wurde. Man konnte an Athen und Olympia denken. Nach diefer Skizze wollte Géricault ein grofses Gemälde ausführen; aber er kam leider nicht über die Vorbereitungen hinaus. Als er im Herbfte 1817 nach Paris zurückgekehrt war, nahm bald darauf ein anderes Ereignifs feine fchöpferifche Phantafie in Anfpruch.

In Italien hatte er fich perfönlich nicht fehr wohl gefühlt. Die Stipendiaten der franzöfifchen Akademie in Rom zogen fich von ihm zurück, weil die Zöglinge der Schule David's fich vor feiner Unabhängigkeit fürchteten, die fchon damals als »Naturalismus« perhorrescirt wurde, während wir heute vor den beiden Erftlingsarbeiten Géricault's, dem »Chaffeuroffizier« und dem »verwundeten Küraffier«, nur erft fehr fchwache Regungen der von den Akademikern tief verabfcheuten Bewegung zu erkennen vermögen. Géricault war in Rom auf fich felbft und den Umgang mit den klaffifchen Meiftern, die ihm die liebften waren, angewiefen. Dafs in diefer Umgebung feine Neigung eine durchaus naturaliftifche war, beweift feine Vorliebe für Michelangelo, den Florentiner, und für Michelangelo aus Caravaggio. Indeffen beherrfchten auch in Rom zwei Richtungen feinen Geift. Während er in feiner grofsen Kompofition des Wettrennens wilder Pferde nach dem Heroifchen ftrebte, hatte er zugleich ein offenes Auge für die charakterifti-

ſchen Typen des römiſchen Volkslebens, welche er in ſeinen Studien und Skizzen viel ſchärfer und naturwahrer, viel energiſcher und ſchneidiger feſthielt als der zu gleicher Zeit nach Rom gekommene Leopold Robert. Dieſe Studien verwerthete Géricault jedoch erſt, nachdem er wieder in Paris feſte Wurzel gefaſst hatte. Mit Jubel begrüſste er ſeine Freunde, beſonders Charlet und Horace



Verwundeter Küraſſier. (Paris, Louvre.)

Vernet, mit welchen er in der Schilderung des Straſsen- und des Soldatenlebens geiſtig verwandt war. Ohne daſs der eine dem anderen nachahmte, darf man ſagen, daſs ſie ſich wechſelſeitig beeinfluſsten. Es giebt eine Anzahl von Lithographien, die ſo gemeinſame Merkmale tragen, daſs man ihre Urheber ſchwer unterſcheiden kann. Alle drei hatten den Werth der kurz vorher aufgetauchten Lithographie als eines ungemein günſtigen Mittels, um auf die Maſſe zu wirken, ſchnell erkannt und bedienten ſich derſelben in ausgiebigem Maſse, indem ſie

zugleich, ohne ſich deſſen klar bewuſst zu ſein, Propaganda für den Naturalismus machten. Bis zu dem Zeitpunkte, wo Géricault an die groſse That ſeines Lebens, an das »Floſs der Meduſa«, heranging, füllte er ſeine Zeit mit der Uebertragung von Genrefiguren aus dem römiſchen Volksleben und von militäriſchen Typen auf den Stein, ſowie mit der Ausführung von verſchiedenen Studien nach Löwen, Tigern, Katzen, Bulldoggen u. ſ. w. aus.

Bald nach der Heimkehr Géricault's aus Italien war ein erſchütterndes Ereigniſs bekannt geworden, welches die öffentliche Meinung Frankreichs auf das Lebhafteſte erregte und namentlich den Zeitungen der Oppoſition Stoff zu heftigen Angriffen gegen die Regierung gab. Im Jahre 1816 war eine Expedition nach Afrika ausgeſandt worden, deren Hauptſchiff, die Fregatte »Meduſa«, wie jene Journale behaupteten, wegen Unfähigkeit des Kommandirenden zu Grunde ging. Die Schilderung der dadurch entſtandenen Kataſtrophe bildete den Inhalt einer Broſchüre, welche zwei der Ueberlebenden, die Offiziere Corréard und Savigny, herausgegeben hatten. Aus dem Berichte Corréard's theilt der Louvrekatalog folgenden Auszug mit, welcher zugleich das Motiv zu dem Gemälde Géricault's enthält: »Die Fregatte ‚Meduſa', begleitet von drei anderen Schiffen, der Korvette ‚Echo', dem Fleutſchiffe ‚Loire' und der Brigg ‚Argus', verlieſs Frankreich am 17. Juni 1816, um den Gouverneur und die oberſten Beamten der Kolonie nach St. Louis am Senegal zu bringen. An Bord befanden ſich ungefähr vierhundert Mann, Paſſagiere und Matroſen. Am 2. Juli gerieth die Fregatte auf die Bank von Arguin und nach fünf Tagen nutzloſer Verſuche, das Fahrzeug wieder flott zu machen, wurde ein Floſs gebaut, und hundertneunundvierzig Opfer wurden darauf zuſammengepfercht, während ſich die übrigen in die Boote ſtürzten. Bald hieben jedoch die Boote die Schlepptaue ab, und das Floſs, welches ſie bugſiren ſollten, blieb allein inmitten des unendlichen Meeres zurück. Der Hunger, der Durſt und die Verzweiflung gaben den Inſaſſen die Waffen in die Hand, Mann gegen Mann. Endlich, nach zwölf Tagen übermenſchlicher Qualen nahm die ‚Argus' fünfzehn Sterbende an Bord.« Géricault hatte lange genug auf unſicheren Pfaden umhergetappt, um endlich den fruchtbaren Moment zu ergreifen. Er ſchob alle klaſſiſchen und römiſchen Reminiscenzen bei Seite und warf ſich mit dem vollen Ungeſtüm der Jugend auf die künſtleriſche Ausgeſtaltung dieſes zeitgenöſſiſchen Dramas. Dabei ging er jedoch ſehr methodiſch und gewiſſenhaft zu Werke. Der Naturalismus hatte bei ihm zunächſt nur die Form des abſoluten Antagonismus gegen die Ueberlieferung und die Konvention angenommen. David hatte gelegentlich auch naturaliſtiſche Anwandlungen gehabt, nicht bloſs in ſeinen hiſtoriſchen Porträts, ſondern auch bei der Ausführung ſeiner Geſchichtsbilder. Er lieſs ſich nach ſeinen Zeichnungen Tiſche, Stühle und andere Geräthe anfertigen, um danach zu malen. Géricault ging aber viel weiter und dehnte dieſes Syſtem der unmittelbaren Naturanſchauung auf den ganzen Apparat ſeines Gemäldes aus. Darin liegt ein Moment ſeiner epochemachenden, bis auf den heutigen Tag nachwirkenden Bedeutung für die franzöſiſche Malerei. Er lieſs ſich von Corréard und Savigny über alle Einzelheiten der Kataſtrophe unterrichten und ſuchte auch ſonſt mit den Geretteten in Verbindung zu treten. Es gelang ihm, den Schiffszimmermann der »Meduſa« ausfindig zu machen, welcher das

Flofs hergerichtet hatte, und von diefem liefs er fich ein genaues Modell desfelben anfertigen. Nachdem er fo alle erreichbaren Dokumente gefammelt hatte, machte er fich an die Ausführung. Er miethete fich zu diefem Zwecke ein gröfseres Atelier, welches in der Nähe eines Hofpitals lag, und machte in letzterem feine Studien an Kranken und Sterbenden. Er liefs fich fogar Leichen und einzelne abgefchnittene Gliedmafsen ins Atelier bringen, und einmal behielt er, wie erzählt wird, den abgetrennten Kopf eines im Gefängniffe geftorbenen Diebes vierzehn Tage bei fich. Diefes Streben nach abfoluter Naturwahrheit nahm fchliefslich einen krankhaften Charakter an, der übrigens nicht blofs für Géricault, fondern auch für die ganze in feinen Fufsftapfen wandelnde franzöfifche Schule bezeichnend geworden ift. Es wird berichtet, dafs er Leichen fo lange bei fich aufbewahrte, bis fie in Verwefung übergingen, und einmal rief er fogar, als er einen ftark von der Gelbfucht befallenen Bekannten traf, voll Freude aus: »Ach, mein Freund, wie fchön find Sie!« Er bewog den Gelbfüchtigen, ihm einige Male in feinem Atelier zu fitzen, und zog daraus ebenfalls Nutzen für die Einzelheiten feines grofsen Bildes. Welchen Moment er auf demfelben darftellen wollte, war ihm Anfangs noch unklar. Er dachte zuerft an die Schilderung des Augenblicks, wo die Matrofen gegen die Offiziere meuterten und das von den Naturgewalten über die Unglücklichen verhängte Elend noch durch die Entfeffelung menfchlicher Leidenfchaften vermehrten. Diefe Skizze verwarf er jedoch zu Gunften einer anderen, auf welcher die Rettung bereits in Ausficht ftand, indem man fah, wie die Brigg »Argus« ein Boot ausfetzte. Schliefslich verfchärfte er aber die Spannung wieder dadurch, dafs er den Moment wählte, wo die rettende Brigg fern am Horizonte fichtbar wird und die Schiffbrüchigen ihre letzten Kräfte aufbieten, um die Aufmerkfamkeit der Mannfchaft auf dem Schiffe zu erregen. Um die endgültige Kompofition eines Bildes feftzuftellen, verfuhr Géricault fo, dafs er die Zeichnung zunächft mit allen Figuren füllte, die ihm intereffant erfchienen. Dann legte er ein Blatt Oelpapier über die Zeichnung und paufte die Umrifslinien der Gruppen durch. Dann erft entfernte er alles Ueberflüffige und beftimmte die Grundlinien der Kompofition. Trotz diefer Vorficht wurde er nach der Vollendung feines Bildes, als dasfelbe bereits nach dem Théâtre Italien, wo im Jahre 1819 die Kunftausftellung ausnahmsweife ftattfand, gefchafft worden, zu feinem Schrecken gewahr, dafs die untere rechte Ecke der Kompofition eine klaffende Lücke aufwies. Flugs machte er fich im Foyer des Theaters daran, diefe Lücke auszufüllen, und malte in einem Tage den halb verhüllten Leichnam, deffen obere Hälfte über die Planken des Floffes hinweg in das Waffer hinabfchleift. So eindringlich waren feine Leichenftudien gewefen, dafs er diefe meifterhafte Figur nur fo hinfchreiben konnte, ohne fich eines Modells zu bedienen. Die Kompofition des Ganzen ift trotzdem fo gefchloffen und fo einheitlich, dafs man jene Mittheilung für eine Anekdote halten würde, wenn fie nicht ausreichend verbürgt wäre.

Wider Erwarten war die Wirkung des Gemäldes eine rein künftlerifche. Der gehoffte Eindruck auf das Publikum blieb aus verfchiedenen Gründen aus. Man hat die Schuld daran einem zufälligen, von Géricault felbft veranlafsten Umftande zugefchrieben. Als er nämlich kurz vor der Eröffnung der Ausftellung das Bild

noch einmal ſah, glaubte er, daſs es zu niedrig hinge. Er lieſs eine Remedur eintreten, in dem Grade aber, als das Bild höher und höher gehoben wurde, bemerkte er mit Schrecken, daſs die Figuren immer kleiner wurden und ſchlieſslich in der Höhe, welche er für die richtige gehalten, die beabſichtigte Wirkung ganz einbüſsten. Später wurde zwar das Gemälde wieder tiefer gehängt; aber das Publikum hatte ſich nach dem erſten Eindruck ſeine Meinung gebildet, die, wie es heiſst, keine Korrektur mehr erfuhr. Solche Dinge laſſen ſich nach der literariſchen Ueberlieferung allein nicht beurtheilen. Indeſſen haben jedenfalls noch andere Gründe als die ungünſtige Aufſtellung dazu beigetragen, daſs die den Salon beſuchende Menge die Bedeutung des Bildes verkannte. Einmal war die Erinnerung an das Ereigniſs, welches Géricault mit ergreifender Gewalt, mit der ſchneidigen Beredſamkeit eines öffentlichen Anklägers geſchildert hatte, wieder in den Hintergrund getreten. Dann befand ſich um dieſe Zeit die öffentliche Meinung nach den Aufregungen der napoleoniſchen Herrſchaft, der Reſtauration, der Rückkehr des Uſurpators und der nochmaligen Wiederherſtellung des bourboniſchen Königthums in einem Zuſtande völliger Apathie. Endlich wirkte die akademiſche Flachheit der David'ſchen Schule, welche durch Gros und Gérard wieder officiell geworden war, auf das Publikum ſo gebieteriſch, daſs Géricault's »geharniſchter Abſagebrief des Naturalismus an das unnatürliche Pathos des David'ſchen Römerthums, der ſtärkſte und wahrſte Ausdruck der Empfindung, den die franzöſiſche Kunſt bis dahin erreicht« hatte, von den meiſten gar nicht verſtanden und von denjenigen, welche die Abſicht des Künſtlers und ſeine gefährlichen Pläne begriffen, mit ſchnöder Verachtung behandelt wurde. Die wirkliche Bedeutung des Gemäldes, welche Chesneau in die treffenden Worte zuſammenfaſst: »Der ‚Schiffbruch der Meduſa' war in der Malerei, was dreiſsig Jahre vorher die Proklamation der allgemeinen Menſchenrechte in der Politik geweſen war«, wurde erſt erkannt, als Delacroix an Géricault anknüpfte und das vom Staate angekaufte Gemälde durch ſeine öffentliche Ausſtellung zu einem beſtändigen Unterrichtsmittel für die heranwachſende Künſtlergeneration wurde.

Man hat nicht das Recht, Géricault ohne Weiteres zu den Romantikern zu zählen. Als er ſtarb, konnte von einer romantiſchen Bewegung nur erſt in der Literatur die Rede ſein, und es liegen keine Zeugniſſe vor, die uns beweiſen, daſs und in wie weit ſich Géricault an dieſer Bewegung betheiligte. Wir wiſſen nur, daſs die Dichtungen Lord Byron's ihn wie alle Zeitgenoſſen lebhaft intereſſirten. Er hat Zeichnungen zu ihnen angefertigt und dieſelben auch lithographirt. Es iſt ſogar anzunehmen, daſs ſein Intereſſe an Lord Byron noch ein tieferes war, weil er ſich mit dem Poeten des Weltſchmerzes geiſtig verwandt fühlte. Auch er litt an innerer Zerriſſenheit, und ſein melancholiſches Temperament gewann bisweilen ſo ſehr die Herrſchaft über ſeine Vernunft, daſs er einmal in London einen Selbſtmordverſuch machte, an deſſen Ausführung er nur durch die Dazwiſchenkunft ſeines Freundes Charlet gehindert wurde. Aber ebenſowenig wie man Lord Byron bedingungslos zu den Romantikern zählen darf, hat auch Géricault nur wenige Züge mit jenen Künſtlern gemein, welche man ſpäter unter dem Namen der Romantiker begriff. Seine klaſſiſche Erziehung wirkte in ſeinem Geiſte ſo mächtig nach, daſs er das Rennen der Campagnapferde zu einem Symbol für



Das Floſs der Meduſa. (Paris, Louvre.)

antike Idealität umgeftaltete, und als er dann fpäter in lithographirten Einzelblättern wirkliche Typen und Szenen aus dem Volke darftellte, huldigte er demfelben charaktervollen, aber durchaus nüchternen Realismus, welcher die Arbeiten von Charlet und Horace Vernet kennzeichnet. Dafs er nicht ganz in die trockene Profa diefer beiden Künftler verfiel, davor bewahrte ihn die ihm eigene Tiefe der Empfindung; fie ift es neben dem engen Anfchlufs an die Natur, welche ihn mit den nachfolgenden Romantikern in Zufammenhang bringt. Aus der Wahrheit der Empfindung ift dann die Wahrheit des Pathos entftanden, welches zum erften Male bei Géricault nichts Theatralifches hat. In den technifchen Mitteln der Darftellung und in der formalen Ausdrucksweife ift der Schöpfer des »Floffes der Medufa«, was übrigens bei einem jungen Manne von achtundzwanzig Jahren ganz natürlich ift, noch von feinen Vorgängern, Lehrern uud Vorbildern abhängig. Schon Guftav Planche, der eifrige Parteigänger der romantifchen Bewegung, hat darauf aufmerkfam gemacht, dafs Géricault in dem Hauptwerke feines Lebens die im Atelier von Guérin angenommenen akademifchen Gewohnheiten noch keineswegs abgelegt hat. »Es ift leicht«, fagt er, »im ‚Floffe der Medufa‘ einen doppelten Charakter zu erkennen: den pathetifchen und den akademifchen. Wenn Géricault länger gelebt hätte, ift es wahrfcheinlich, dafs er fich vollftändig von den Gewohnheiten des Guérin'fchen Ateliers befreit hätte... aber es hiefse die Kompofition fchlecht verftehen, wenn man darin die tiefe Spur der von Géricault in feiner Jugend empfangenen Lehren verkennen wollte. Obwohl jedoch die Mehrzahl der Figuren, wenn man fie einzeln betrachtet, das Gepräge der akademifchen Ueberlieferungen trägt, verlangt die Gerechtigkeit, dafs wir ohne Rückhalt den Ausdruck der Verzweiflung loben, welcher alle Gefichter belebt. Ich will mich nicht dabei aufhalten, die allgemeine Anordnung der Figuren zu befprechen, welche das, was man in der Sprache des Ateliers eine ‚Pyramide‘ nennt, bilden. Ich glaube nicht, dafs Géricault bei der Wahl diefer Anordnung den Lehren feines Meifters gefolgt ift. Vielmehr denke ich, dafs ihm die pyramidale Form der Kompofition durch die Natur des Gegenftandes eingegeben worden ift. Alle Schiffbrüchigen, welche noch etwas Kraft übrig haben, recken fich der Reihe nach auf den Schiffstrümmern in die Höhe, um das Segel im Hintergrunde wahrzunehmen. Es war kaum möglich, auf eine andere Weife die Hoffnung auszudrücken, welche in dem Unglücklichen die fchrecklichfte Angft überlebt oder die wenigftens wieder erwacht, um feinen Muth zu ftärken und feine Kraft für einige Augenblicke zu beleben. Daher erkenne ich nicht in der allgemeinen Form der Kompofition die Spur der akademifchen Erziehung. Die innere Natur der Szene, welche Géricault darzuftellen unternommen hatte, rechtfertigt vollkommen den von ihm eingefchlagenen Weg. Aber man müfste die Augen abfichtlich verfchliefsen, um nicht in faft allen Figuren diefes Gemäldes die Erinnerung an die von David begründete Lehrmethode zu fehen.« Gegen diefe im Jahre 1851 niedergefchriebene Würdigung des »Floffes der Medufa« läfst fich nichts einwenden. Es ift vollkommen richtig, dafs die Formenbehandlung, wenn fie auch hier und da durch das Studium Michelangelo's zum Energifchen und Heroifchen gefteigert worden ift, ganz unter dem Einfluffe der David-Guérin'fchen Schule fteht. Der Greis zur Linken, welcher über das Unglück in dumpfer Verzweiflung

nachdenkend das Haupt in die linke Hand ftützt und mit der Rechten den Leichnam eines jungen Mannes vor dem Herabgleiten in die Fluthen fchützt (f. die Abbildung), erinnnert an die contemplativen und trauernden Griechen und Römer der Revolutionszeit und des erften Kaiferreichs, an den Leonidas, den Brutus und den Belifar von David, an den Marcus Sextius von Guérin, an Scipio auf den Trümmern von Karthago, an Marius in den Sümpfen von Minturnä. Géricault war noch nicht ftark genug, um folche klaffifchen Reminiscenzen völlig abzuftreifen. Nur in der Farbe gelangte er zu einer vollkommenen Unabhängigkeit von der Schule, aus welcher er erwachfen war. Sein Vorbild war, wie Guftav Planche ebenfalls richtig hervorgehoben hat, Michelangelo da Caravaggio. Deffen Art, durch ftarke Betonung der Schatten das Relief der Figuren zu erhöhen, erfchien ihm dem geiftigen Charakter der dargeftellten Szene angemeffen. Er wählte zu diefem Zwecke eine Skala von gebrochenen Farben, welche meift dem Rayon zwifchen Grau, Schwarz und Braun angehören. Das Bild hat nicht etwa im Laufe der Zeit nachgedunkelt, wenigftens nicht erheblich, fondern war von vornherein auf eine trübe Tonart geftimmt. Als man Géricault auf feinem Sterbebette eine kleine Kopie feines Gemäldes zeigte, war er felbft über die Schwärze des Tons erftaunt und fragte, ob die Kopie dem Originale entfpräche. Da man ihm das bejahte, wurde er nachdenklich, bemerkte am Ende aber doch, dafs die Wahl der Tonart eine richtige wäre, weil er damit die Schrecken höchfter Verzweiflung hätte ausdrücken wollen.

Das »Flofs der Medufa« erhielt im Salon von 1819 zwar eine Medaille, aber nicht den vom Könige ausgefetzten Preis. Auch wurde es nicht, wie Géricault erwartet hatte, vom Staate angekauft. Aus feiner Mifsftimmung über diefe neue Täufchung feiner Hoffnungen rettete ihn das Angebot eines spekulativen Engländers, welcher das Bild in verfchiedenen Städten feines Vaterlandes ausftellen wollte und dem Maler dafür die Hälfte feiner Einnahmen bot. Diefes Unternehmen glückte. Géricault erhielt auf feinen Antheil 17000 Frcs., und die günftige Aufnahme, welche fein Bild in England fand, beftimmte ihn, felbft im Anfang des Jahres 1820 gemeinfchaftlich mit feinem Freunde Charlet (1792—1845) nach London zu gehen. Sein grofses Bild follte jedoch feinem Vaterlande erhalten bleiben. Es hatte von vornherein nicht an einfichtigen Männern gefehlt, welche feine Bedeutung zu fchätzen wufsten. Aber der Direktor des königlichen Mufeums, Graf von Forbin, hatte vergebliche Schritte gethan, um den Ankauf des Gemäldes durchzufetzen. Er ftiefs bei der Regierung auf entfchiedenen Widerftand, weil man fich dort hütete, ein Kunftwerk auf Staatskoften zu erwerben, welches die Erinnerung an einen Mifsgriff der Regierung für immer lebendig erhalten würde. Als nach dem Tode Géricault's fein künftlerifcher Nachlafs und darunter auch das »Flofs der Medufa« verfteigert werden follte, erneuerte Graf von Forbin feine Anftrengungen. Es wurden ihm jedoch nur 5000 Frcs. vom Minifterium bewilligt, und das Gemälde war mit 6000 Frcs. auf der Auktion limitirt. Da trat ein Freund des Verftorbenen, gleichfalls ein Maler, Namens Dedreux-Dorcy, für den Ruhm Géricault's ein und erwarb das Bild für 6005 Frcs. ohne weiteren Kampf, ein Beweis, dafs alfo auch damals noch nicht Géricault's Bedeutung zum Bewufstfein der Kunftfreunde gelangt war. Nachdem dann die 1005 Frcs. aus

anderen Fonds befchafft worden waren, ging das Gemälde endlich in den Befitz des Staates über.

Während der kurzen Zeit, die Géricault noch zu leben vergönnt war, hat er niemals wieder den Plan zu einem Gemälde grofsen Stils gefafst. In London nahmen das Volksleben und der Sport feine ganze Aufmerkfamkeit in Anfpruch. Er war unabläffig thätig, die Eindrücke, die er auf den Strafsen und Rennplätzen empfing, in Zeichnungen, Skizzen und Studien feftzuhalten und einen Theil derfelben in lithographifchen Blättern herauszugeben. Einem Künftler von fo tiefer Empfindung konnte auch die Kehrfeite des Londoner Strafsenlebens nicht entgehen, und daher findet fich unter feinen Lithographien eine Anzahl von Genrebildern, auf welchen das Elend der Bettler und Krüppel in ergreifender Weife gefchildert wird. Er begnügte fich nicht mit der Darftellung des zufällig Gefehenen, fondern er gab demfelben auch eine Pointe, die auf eine moralifche Lehre oder gar auf eine Anklage gegen die Reichen zielte. So ftellte er z. B. eine arme gelähmte Frau dar, welche auf einem rohen Fahrftuhl von einem heruntergekommenen Menfchen gefchoben wird, während im Hintergrunde eine vornehme Equipage vorbeifährt. Auf einem andern Blatte fieht man einen blinden Dudelfackfpieler, welcher fich in eine verödete Vorftadt verirrt hat und vergebens auf ein Almofen wartet, auf dem dritten einen Bettler, welcher halbverhungert vor der Thür eines Bäckerladens zufammengeftürzt ift. In der Darftellung diefer Szenen war aber nichts Sentimentales oder gar Melodramatifches, nichts, was über die realiftifche Erfaffung des täglichen Dafeins hinausgereicht hätte. Wenn man nach diefen Blättern einen Schlufs auf die fpätere Entwickelung Géricault's zu ziehen berechtigt ift, fo möchte man glauben, dafs diefe Entwickelung fich nur nach der Seite eines gefunden Realismus vollzogen haben würde. Nach dem »Floffe der Medufa« hat er niemals wieder eine pathetifche Note angefchlagen. Auch das einzige gröfsere Oelgemälde, welches die Frucht feines Londoner Aufenthalts ift, »das Derbyrennen in Epfom 1821« (jetzt im Louvre), knüpft wieder an die Studien und Neigungen feiner früheften Jugendjahre an. Es ift eine Schöpfung von höchfter Vollendung, welche den Stempel einer ausgiebigen Meifterfchaft zeigt: von höchfter Feinheit und Reinheit der Zeichnung und von gröfster Anfchaulichkeit in der Darftellung des bis zu einem gewiffen Grade dramatifchen Moments. In London entftanden auch mehrere Stallinterieurs mit Pferden, in welchen Géricault von Neuem feinen Scharfblick für die Charakteriftik der verfchiedenen Pferderaffen bekundete. Trotz diefer ausgedehnten fchöpferifchen Thätigkeit fand Géricault noch die Zeit, Kopien nach alten Meiftern anzufertigen. Das Mufeum in Brüffel befitzt eine folche Kopie nach einem Gemälde von Rubens, welches den hl. Martin darftellt, wie er feinen Mantel unter die Armen vertheilt. Das Original befindet fich in der königlichen Sammlung zu Windfor-Caftle. Es ift felbftverftändlich, dafs ihn auf diefem Bilde vorzugsweife der prächtige Schimmel intereffirte, auf welchem der fromme Reitersmann fitzt.

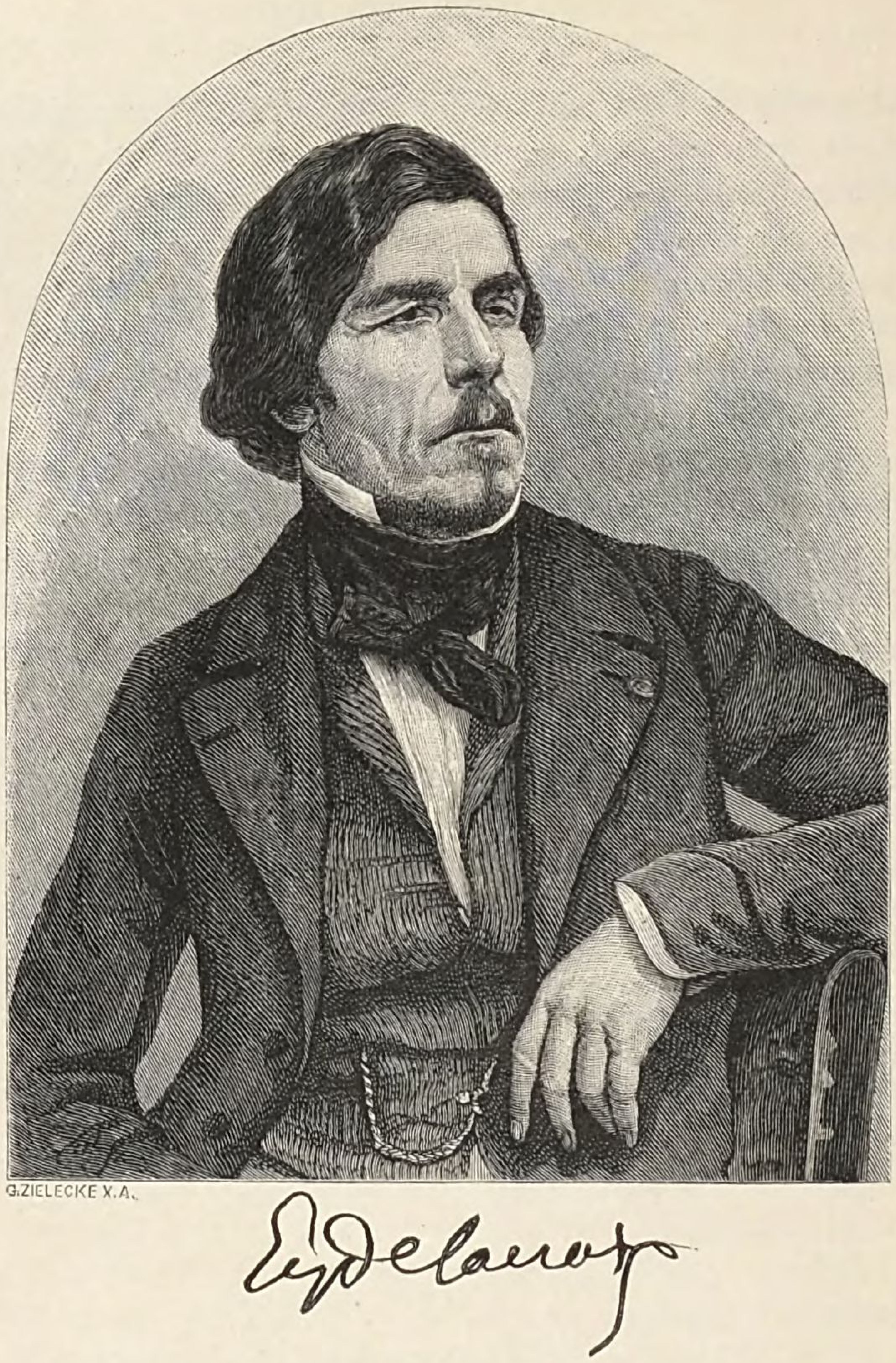
Nach feiner Rückkehr aus London, die im Herbfte 1822 erfolgte, hat Géricault nicht mehr viel gefchaffen. Er war ein leidenfchaftlicher, tollkühner Reiter; eines Morgens, als er nach dem Montmartre ritt, hatte er das Unglück, mit dem Pferde zu ftürzen und fich das Rückgrat zu verletzen. Man legte der Ver-

letzung Anfangs kein Gewicht bei, und in Folge diefer Vernachläffigung bildete fich ein Abfcefs, welcher den Künftler an das Bett feffelte. Elf Monate hat er, feine Leiden ftandhaft ertragend, auf dem Krankenlager zugebracht, bis ihn der Tod am 26. Januar 1824 erlöfte. In den letzten Jahren feines Lebens befchäftigte er fich noch mit einer gröfseren literarifchen Arbeit äfthetifch-hiftorifchen Inhalts, in welcher er, wie aus dem erhaltenen Fragment erfichtlich ift, die Hauptftrömungen der zeitgenöffifchen Kunft charakterifiren wollte.

Géricault wird von feinen Freunden als eine liebenswürdige, offene Natur gefchildert. Dafs er fich durch Ausfchweifungen zu Grunde gerichtet hat, wie behauptet worden, ift nicht erwiefen. Auch fpricht dagegen feine Arbeitfamkeit und feine Energie, wenn es galt, ein beftimmtes künftlerifches Ziel zu erreichen. Eine unglückliche Herzensneigung fcheint jedoch kurz vor feiner Reife nach Italien feinem fonft heiteren Temperament eine Richtung zur Melancholie gegeben zu haben, die bisweilen feinen Geift verdüfterte. Es ift für ihn bezeichnend, dafs feine Kunft eine durchaus männliche war. Abgefehen von einigen Bildniffen von Damen zu Pferde hat er das Weib niemals zum Gegenftand feiner Darftellung gemacht.

Literatur.

Guftave Planche, Portraits d'Artistes, Paris 1853. Bd. I. S. 311—357. — *Erneft Chesneau*, Les Chefs d'École, Paris 1862. S. 131—186. — *Ch. Clément*, Géricault. Étude biographique et critique avec le Catalogue raisonné de l'oeuvre du maître. 3. Aufl. Paris 1879. (Mit zahlreichen Lichtdrucken.) Clément hat auch 1870 einen Theil der Akt-Studien und Zeichnungen Géricault's in Photographien herausgegeben.



Eugène Delacroix.

Geb. am 26. April 1799 in Charenton St. Maurice; gest. am 13. Aug. 1863 in Paris.

Als Géricault an dem »Floſs der Meduſa« malte, gehörte Delacroix bereits zu der kleinen Schaar begeiſterter Verehrer, welche den jungen Meiſter umgaben. Für den jungen Mann auf der linken Seite der Kompoſition, welcher nach vorn hinübergeſunken iſt, ſodaſs ſein Antlitz nicht ſichtbar wird, hat Delacroix als Modell gedient. In Guérin's Atelier, in welches Delacroix im Jahre 1817 eintrat, hatte ſich die Erinnerung an den jungen Feuergeiſt, der die Lehren des Meiſters in den Wind ſchlug und auf eigene Fauſt darauf losarbeitete, ſo lebendig erhalten, daſs alle, welche von einem gleichen Streben nach Unabhängigkeit beſeelt wurden und ſich zunächſt von den Feſſeln der akademiſchen Schule zu befreien ſuchten, den Namen Géricault gewiſſermaſsen als die Parole zum gemeinſamen Kampfe betrachteten. Auch nachdem Géricault bereits den Chaſſeuroffizier und den verwundeten Küraſſier ausgeſtellt hatte, kam er noch zuweilen in Guérin's Atelier, um nach dem lebenden

Modell zu malen, und übte fo auch durch feine perfönliche Erfcheinung einen Zauber auf die Jüngeren aus. Delacroix fchlofs fich fo eng an ihn, dafs einzelne feiner Aktftudien in ihrer fetten, maffigen und breiten Pinfelführung ganz das Gepräge Géricault's tragen, mit deffen Technik auch noch die »Barke des Dante« in manchen Stellen verwandt ift. Eugène Delacroix war am 26. April 1799 in Charenton St. Maurice, einem in der Nähe von Paris gelegenen Orte, der durch feine grofse Irrenanftalt bekannt ift, geboren worden. Seine Gegner benutzten diefen Umftand gern, um bei der Kritik feiner Gemälde auf den aus Charenton Entfprungenen Anfpielungen zu machen und ihm den Rath zu geben, möglichft fchnell wieder nach feiner Heimath zurückzukehren. Delacroix' Vater war Mitglied des Nationalconvents, dann unter dem Direktorium Minifter der auswärtigen Angelegenheiten gewefen und wurde fpäter Präfekt von Marfeille und Bordeaux. Aus feiner Jugend erzählt Eugène Delacroix, dafs ihm einft, als ihn feine Wärterin fpazieren führte, ein Wahnfinniger begegnete, welcher durchaus die Zukunft des Kindes prophezeien wollte. Nachdem er aufmerkfam jeden Zug im Antlitze desfelben betrachtet hatte, fagte er: »Diefes Kind wird ein berühmter Mann werden; fein Leben wird äufserft arbeitfam, aber auch äufserft bewegt und immer dem Widerfpruch ausgefetzt fein.« Diefe merkwürdige Prophezeiung ift eingetroffen. Seit den Kämpfen, die zu Rom von den Anhängern Michelangelo's und denjenigen Raffael's ausgefochten wurden, ift niemals um einen Künftler von feinem erften Auftreten bis zu feinem Tode mit fo leidenfchaftlicher Erbitterung gekämpft worden wie um Delacroix. Mit neun Jahren trat Delacroix in dasfelbe damals kaiferliche Lyceum ein, in welchem Géricault feine Schulbildung genoffen hatte. Obwohl fich feine Begabung für das Zeichnen fchon frühzeitig offenbarte, war er im Gegenfatz zu Géricault ein eifriger und fleifsiger Schüler, der fich gründliche Kenntniffe aneignete, welche ihn nachmals befähigten, die Feder mit Gewandtheit zu führen und feinen Gedanken über Aefthetik und Kunft eine literarifche Form zu geben. Als er an einem freien Tage zum erften Male das Mufée Napoléon befuchte, in welchem damals durch die Kunfträubereien des Cäfars die Meifterwerke faft aller Mufeen Europas vereinigt waren, machten Gemälde wie Raffael's Transfiguration, das Martyrium Petri von Tizian, das Wunder des hl. Markus von Tintoretto und die herrlichen Rubens einen fo tiefen Eindruck auf ihn, dafs er fortan über feinen Beruf nicht mehr zweifelhaft fein konnte. Als er mit achtzehn Jahren in das Atelier Guérin's eintrat, hatte er fich durch das Studium von Tizian, Veronefe und Rubens bereits eine Meinung von den wirklichen Zielen der Malerei gebildet, welche von den Schulbegriffen erheblich abwich. Schon im Atelier von Guérin, in welchem er mit Ary Scheffer, mit Léon Cogniet, mit Huet dem Landfchaftsmaler u. a. zufammentraf, »begannen«, wie Delacroix fpäter erzählte, »fich die erften Regungen jenes Romantismus zu zeigen, als deffen gewiffermafsen offizielles Haupt mich die öffentliche Meinung erklärt hat. Wenn man unter meinem ,Romantismus' die freimüthige Offenbarung meiner perfönlichen Eindrücke verfteht, meine Abweichung von den Schablonenfiguren unferer Schulen und meinen Widerwillen gegen die akademifchen Rezepte, fo mufs ich geftehen, dafs ich nicht nur Romantiker bin, fondern dafs ich es fchon mit fünfzehn Jahren war. Ich zog fchon damals Prud'hon und Gros einem Guérin

und Girodet vor.« In der That hatte fich zur Zeit, wo Delacroix an feiner »Barke des Dante« malte, jene neue Bewegung in der franzöfifchen Literatur, deren Vertreter man fpäter unter dem Namen der »romantifchen Schule« zufammenfafste, kaum erft in ihren Keimen gezeigt, höchftens in der Form einer allgemeinen Unzufriedenheit mit der aus dem achtzehnten Jahrhundert hinübergenommenen klaffifch-akademifchen Richtung. Wenn man den Beginn diefer Bewegung an ein beftimmtes Datum knüpfen will, fo wäre es das Jahr 1823, in welchem Viktor Hugo's abenteuerlicher Menfchenfreffer-Roman »Han d'Islande« erfchien. Damals hatte Delacroix aber bereits feinen erften grofsen Sieg davon getragen und in den jugendlichen Geiftern, welche nachmals die romantifche Schule bildeten, das unbeftimmte Gefühl erweckt, dafs Delacroix ähnliche Ziele verfolgte wie fie, weshalb fie zu feiner Lobpreifung und Vertheidigung die Federn zu rühren begannen. Aus der Priorität Delacroix' erklärt es fich auch, weshalb diefer es nicht gern hörte, wenn feine Verehrer ihn den »Viktor Hugo der Malerei« nannten. Wenn der Dichter auch in fpäteren Jahren, namentlich durch die farbenglänzende Rhetorik der »Orientales«, einen gewiffen Einflufs auf den Maler geübt hat, fo war letzterer doch von vornherein zu den Quellen der Romantik gewallfahrtet, zu Dante, zu Walter Scott und Lord Byron. Auch war Delacroix eine viel feiner organifirte künftlerifche Natur als Viktor Hugo. Er hat fich niemals zu Extravaganzen und Gefchmacklofigkeiten hinreifsen laffen, welche jedes Werk des Dichters entftellen, und das Bizarre und Ungeheuerliche hat ftets aufserhalb feiner Kunft gelegen. Seine Genialität hat niemals die Klarheit feines Urtheils getrübt. Mit der deutfchen Romantik hat der franzöfifche »Romantismus« nur wenige Merkmale gemein: zunächft bedeuten beide eine Reaktion gegen die in Kunft und Literatur beftehenden Verhältniffe. Dann knüpfen beide an das Mittelalter an. Aber fchon die Art, in welcher fie fich die hiftorifchen Stoffe des Mittelalters anzueignen fuchen, ift grundverfchieden. Die deutfchen Romantiker vollziehen mit dem Anfchlufs an das Mittelalter gewiffermafsen eine Weltflucht. Sie fühlen fich in diefem neu entdeckten Land der Träume fo wohl, dafs ihnen der Zufammenhang mit der Gegenwart vollftändig abhanden kommt und bald eine neue Reaktion nöthig wird. Die Franzofen holen fich dagegen aus dem Mittelalter das Rüftzeug zu einem erbitterten Kampfe. Aus der blofs literarifch-künftlerifchen Reaktion wird eine Revolution, welche fehr fchnell in das politifche Gebiet hinübergreift. Während die deutfche Romantik fich am Ende mit religiöfem Myftizismus und politifcher Charakterlofigkeit verquickte, wenn fie fich nicht gar völlig in den Dienft freiheitfeindlicher Politik ftellte, identifizirten fich die franzöfifchen Romantiker fchnell mit dem politifchen Liberalismus, deffen That die Revolution von 1830 war. Mit der romantifchen Malerfchule, wie fie fich in Düffeldorf entwickelte, ift die romantifche Malerei Frankreichs vollends nicht zu vergleichen. Die Düffeldorfer Romantik »verhält fich zu jener ungefähr wie Fouqué zu Dante: die deutfche ift mild wie Mondfcheinglanz, düfter-melancholifch, in Thränen zerfliefsend und verfchwommen bis zur fchwächlichen Sentimentalität, die franzöfifche wild, majeftätifch, dramatifch bis zur Ekftafe, niederfchmetternd und erhebend, flammend wie Wetterleuchten und fengend wie die Gluth der Tropenfonne«. Charles Baudelaire (1821—1867), der in Deutfchland wenig bekannte,

ſeltſam phantaſtiſche Dichter, ein Spätling der romantiſchen Schule, welcher gelegentlich ſchon zum modernen Realismus hinüberneigte, hat in Bezug auf Delacroix dieſen Charakter der franzöſiſchen Romantik in folgender Strophe treffend geſchildert:

Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Paſſent comme un soupir étouffé de Weber.

Baudelaire verglich Delacroix einmal mit dem amerikaniſchen Phantaſten Edgar Poe, der wie jener es liebt, »ſeine Geſtalten vor violett und grünlich ſchillernden Hintergründen auftreten zu laſſen, aus denen das unheimliche Phosphoresziren modernder Körper und der Geruch der Gewitterluft emporſteigen«. Das iſt ebenfalls bezeichnend für die franzöſiſche Romantik, in welcher neben der Phantaſterei zugleich ein ſtarker realiſtiſcher Kern ſteckt, der in der neueſten Generation triebkräftig werden ſollte. Theophil Gautier ſagt in ſeiner Charakteriſtik Baudelaire's, daſs es vornehmlich das Krankhafte und Fieberhafte war, was den Dichter an Delacroix reizte, und in dieſem krankhaften Element iſt ein weiteres Merkmal der franzöſiſchen Romantik zu erkennen.

Delacroix kam alſo nach ſeinem eigenen Geſtändniſs ganz allein auf den Weg, der zum »Romantismus« führte. Im Atelier Guérins fanden ſich die Revolutionäre zuſammen, an deren Namen ſich die romantiſche Bewegung in der franzöſiſchen Malerei knüpft. Guérin ſollte an Delacroix ebenſowenig Freude erleben wie an Géricault und an allen übrigen ſeiner Schüler, welche nicht der Vergeſſenheit anheimgefallen ſind. Nicht bei Guérin, ſondern bei Rubens, Correggio und Veroneſe holten ſich ſeine Atelierſchüler Rath. Delacroix theilte ſeine Vorliebe zwiſchen Rubens und Paul Veroneſe, deren Studium ihn ſein Lebenlang beſchäftigte. Er hat beide Meiſter zum Gegenſtande eingehender Unterſuchungen gemacht und ihre künſtleriſchen Qualitäten, ihre techniſchen Prozeduren ſcharfſinnig analyſirt. Von Rubens ſchreibt er einmal in ſeinen Tagebüchern: »Ich liebe ſeine Emphaſe, ſeine übertriebenen und ins Breite gehenden Formen. Ich bete ſie an aus reiner Verachtung gegen die Zuckerpüppchen, welche in den Modemalereien und in der Verdi'ſchen Muſik in Ohnmacht fallen. . . . Ich habe einige Zeichnungen nach Jagden von Rubens gemacht. Man kann an dieſen Kompoſitionen und dieſen ſchwülſtigen Formen mehr lernen als an genauen Nachahmungen. . . Es iſt noch viel Akademiſches an Rubens, beſonders in ſeinen Schatten, die ſyſtematiſch zu wenig impaſtirt ſind und ſich an den Rändern markiren. Tizian iſt in dieſer Hinſicht einfacher und beſonders Murillo. Rubens gelangt durch ſeine rohen Farben und Formen zu einem der gewaltigſten Ideale. Kraft, Ungeſtüm und Glanz entheben ihn der Nothwendigkeit, anmuthig und reizvoll zu ſein.« Während ſich in ſeine urſprüngliche Begeiſterung für Rubens nach und nach etwas Kritik miſchte, behielt Veroneſe ſtets in ſeinen Aufzeichnungen und Geſprächen die hohe Stelle, welche er ihm von Anfang an eingeräumt hatte. Von Bedeutung iſt, was er über Veroneſe in einem Vergleich mit Michelangelo und Géricault ſagt: »Durch ſeine zu groſse Fähigkeit, in der Malerei alle Muskelerhebungen neben einander darzuſtellen, vernachläſſigt Michelangelo die

wefentlichen Flächen. Géricault verfiel auf dem ‚Flofs der Medufa‘ ein wenig in denfelben Fehler. Wenn er länger gelebt hätte, würde er den Mangel feiner Jugend erkannt und verbeffert haben. Auf diefem Gebiete ift der unnachahmliche und am meiften des Studiums würdige Mann Paul Veronefe, welcher es durch feine Weisheit in der Feftftellung der verfchiedenen Flächen und der Lokaltöne im Helldunkel erreicht, dafs man, aus der Nähe betrachtend, keinen grofsen Unterfchied des Tonwerthes vom Schatten zum Lichte gewahr wird, dafs aber in allen feinen Werken, fowohl hinfichtlich der bezüglichen Placirung der Gegenftände als des richtigen Augenpunktes für den Befchauer, Alles fo zutreffend ift, dafs die vom Künftler gewünfchte Abficht immer erreicht wird... Die Antike hat jene Einfachheit, Sanftheit und Mäfsigung in den Flächen, welche auch Paul Veronefe und Murillo zu eigen gewefen find. Rubens fällt wegen feiner dunklen Hintergründe und feiner leuchtenden Figuren bisweilen in das Phantaftifche. Veronefe löft feine Figuren immer fo vom Hintergrunde los, dafs fie den Eindruck machen, als könnte man um fie herum gehen. Diefe Illufion wird dadurch erreicht, dafs die Figuren des Vordergrundes viel kräftiger find als die des Hintergrundes. Die Natur verfährt faft immer fo.«

Aus einigen Aeufserungen Géricault's können wir entnehmen, wie hoch er Delacroix fchätzte. Einmal fprach er feine ganz befondere Freude über eine wohlgelungene Pferdeftudie des jungen Mannes aus, was aus feinem Munde fchon eine grofse Anerkennung bedeutete. Da der Graf von Forbin den Ankauf des »Floffes der Medufa« nicht durchfetzen konnte, fuchte er Géricault dadurch zu entfchädigen, dafs er ihm den Auftrag ertheilte, für eine Kapelle im Haufe »du Sacré Coeur« in Nantes ein Altarbild zu malen. Nach feiner Rückkehr aus London fühlte fich Géricault jedoch fo hinfällig, dafs er den Auftrag Delacroix übergab, welcher ein Bild malte, das die thronende Madonna mit einem flammenden Herzen in der Hand darftellt. Die Regelung diefer Angelegenheit zog fich jedoch bis in den Sommer des Jahres 1822 hin, als Delacroix bereits durch feine erfte im Salon ausgeftellte Schöpfung die allgemeine Aufmerkfamkeit auf fich gelenkt hatte. Der Gedanke zu derfelben — es ift die »Barke des Dante« — mufs ihm plötzlich gekommen fein. Er malte noch an dem erwähnten Altarbilde, als ihn die Schilderungen aus dem Freiheitskampf der Griechen gegen die Türken fo feffelten, dafs er eine Epifode aus demfelben für den nächften Salon zu malen befchlofs. »Ich glaube«, fchrieb er im Januar 1821, »dafs ein folcher Gegenftand unter den gegenwärtigen Verhältniffen ein Bild zur Geltung bringen wird, wenn deffen Ausführung im Uebrigen etwas verdienftvoll ift.« Bald darauf mufs aber die Idee zu der »Barke des Dante« in den Vordergrund feiner Beftrebungen getreten fein. Während fich aus den Türkenkriegen erft für den Salon von 1824 das »Gemetzel von Chios« geftaltete, war Mitte April die »Barke des Dante«, an welcher er nach einem Briefe an einen Freund »feit zwei und einem halben Monat wie ein Hund« gearbeitet hatte, fchon foweit gefördert, dafs er auf die Vollendung derfelben für den Salon hoffte.

In den bis zum Jahre 1822 ausgeführten Arbeiten Delacroix' deutet nichts darauf hin, dafs er fich fchon früher mit ähnlichen Kompofitionen befchäftigt hätte. Die vorhandenen Malereien, Zeichnungen, Radirungen, Lithographien und Stu-

dien, welche in den Jahren 1816—1822 entftanden find, haben in keinem Zuge etwas Romantifches oder auch nur Poetifches. Das künftige Haupt der romantifchen Schule hatte fich bis dahin vornehmlich mit Karikaturen für Zeitfchriften, mit Darftellung von humoriftifchen Volksfcenen, welche ganz an die Manier Charlet's erinnern, und mit Pferdeftudien im Anfchlufs an Géricault befchäftigt. Einmal (1818) hatte er auch auf die Bitte eines Freundes für die Kirche von Orcemont eine Madonna gemalt, bei deren Kompofition er fich einfach an Raffael's »fchöne Gärtnerin« im Louvre gehalten hatte. Bis zum Jahre 1821 nahm er auch an allen Konkurrenzen der École des beaux-arts Theil, ohne jedoch jemals einen Preis zu erlangen. Das Wort »romantifch« findet fich freilich fchon in feinem erften uns erhaltenen Briefe vom 10. Januar 1814, in welchem er einem Freunde von einem Aufenthalte in der Wohnung eines Vetters in Valmont erzählt, einer ehemaligen Benediktinerabtei, die ihm »eine Menge romantifcher Ideen eingeflöfst« habe, was zum Theil wohl auch auf die Lektüre der erften Erzählungen von Walter Scott (Marmion, die Jungfrau vom See) zurückzuführen ift. Die »Barke des Dante« tritt uns alfo ohne Vorftudien, aus denen fich etwa die Kompofition hätte entwickeln können, entgegen. Nichtsdeftoweniger ift das Bild, wie nicht blofs aus jener Briefftelle, fondern auch aus einer Reihe von Studien erhellt, mit grofser Sorgfalt und Ueberlegung ausgeführt worden. Delacroix arbeitete im Gegenfatze zu Géricault, der Monate lang nichts that und dann wieder fich Wochen lang einfchlofs, um eine Kompofition fertig zu machen, ebenfo anhaltend als gewiffenhaft. Nur aus diefer Methode erklärte fich die Konfequenz feines künftlerifchen Entwickelungsganges und der enorme Umfang feiner hinterlaffenen Werke, deren Zahl fich auf etwa zweitaufend beläuft. Unter den für die »Barke des Dante« gemachten Studien befinden fich folche für die Köpfe Virgil's und Dante's, eine Oelftudie zu einem der Verdammten, ferner mehrere Zeichnungen zu Köpfen, eine Feftftellung der gefammten Kompofition und viele Detailftudien. Es find im Ganzen etwa fünfzig Blätter. Ein Zug allein beweift, mit welcher Gewiffenhaftigkeit er zu Werke ging. Er war in Verlegenheit, wie er das von den nackten Körpern der Verdammten in Tropfen herabfliefsende Waffer darftellen follte. Da erinnerte er fich an ein Vorbild von Rubens, er ging in das Louvre und ftudirte an den drei Sirenen auf dem Bilde der Ankunft Maria's von Medici in Marfeille. Eine derfelben kopirte er. Das Schillern des Lichts und das Verfchwimmen der Farben ftudirte er dann an den Farbenabftufungen des Regenbogens, »diefer Palette der Schöpfung«.

Das Motiv zu feiner Kompofition hatte Delacroix dem erften Gefange von Dante's Hölle entnommen. Shakefpeare, Byron und Dante waren die Lieblingsdichter feiner Jugend, und fie begleiteten ihn fein ganzes Leben hindurch, bis er die Schwelle des Greifenalters überfchritt. Auf den Ruf Virgil's ift der Fährmann Phlegyas mit feiner Barke angekommen, um Dante und feinen Führer über den fchlammigen Pfuhl der Zornmüthigen zu fetzen. Delacroix hat fich dabei nicht an eine beftimmte Stelle des Gefanges gehalten, fondern er hat die auf die einzelnen Strophen vertheilten Züge zu einem lebensvollen, einheitlichen Gefammtbilde verfchmolzen, in welchem das Nacheinander des Dichters zu einem echt malerifchen Nebeneinander geworden ift. Delacroix hat für den Katalog

der Ausſtellung folgenden Kommentar zu ſeinem Gemälde gegeben: »Dante und Virgil, von Phlegyas geführt, fahren über den See, welcher die Mauer der Höllenſtadt Dis umgiebt. Verdammte klammern ſich an die Barke und quälen ſich ab, in dieſelbe hineinzuſteigen. Dante erkennt unter ihnen Florentiner.«

Als der Salon des Jahres 1822 eröffnet wurde, lief Delacroix in fieberhafter Aufregung in das Louvre, in welchem damals die Kunſtausſtellungen ſtattfanden, wobei man die Bilder der alten Meiſter durch ſpaniſche Wände verdeckte, an welchen die neuen Bilder aufgehängt wurden. Vergebens durchlief er die Galerien: nirgends war ſein Gemälde zu ſehen. Als er ſich endlich voll Verzweiflung auf eine Bank niederſetzte, fragte ihn einer der Auſſeher, der ihn kannte: »Nun, hoffentlich werden Sie zufrieden ſein?« — »Ich? Zufrieden? Etwa mit der Zurückweiſung?« — »Haben Sie denn nicht Ihr Bild im Salon carré geſehen mit dem prächtigen Rahmen, welchen der Baron Gros auf Koſten der Verwaltung hat machen laſſen, weil der Ihrige zerbrochen war, als das Bild ankam?« Eine ſolche Ehre hatte ſich Delacroix nicht träumen laſſen, weshalb er ſich gar nicht im Salon carré umgeſehen hatte. Er eilte zu Gros, um ihm für ſeine warme Fürſorge zu danken, und erhielt von ihm nicht nur die Erlaubniſs, nach den groſsen, in ſeinem Atelier aufgeſtellten Gemälden zu ſtudiren, ſondern auch eine gute Lehre. »Sie haben da ein Meiſterwerk geſchaffen«, ſagte Gros zu ihm, »und wahrſcheinlich, ohne es zu wiſſen. Denn Sie ſind noch zu jung, um das Verdienſt und die Tragweite Ihres Werkes zu begreifen: es iſt ein reformirter Rubens. Aber Sie verſtehen nicht zu zeichnen, Freund, Sie ſudeln. Sie müſſen zu uns kommen. Da wird man Sie lehren, die Umriſſe mehr auszufeilen, mehr zu modelliren und richtig zu ſehen.« Der Vorwurf in Betreff der Nachläſſigkeit in Zeichnung und Modellirung iſt nicht etwa auf eine mangelhafte Ausbildung Delacroix' begründet. Die von Gros hervorgehobenen Mängel ſind vielmehr integrirende Momente der durch Delacroix hervorgerufenen Revolution. Die groſse Menge der aus ſeinem Nachlaſſe in die Oeffentlichkeit gelangten Studien, welche man auf zwei groſsen Ausſtellungen (1864 und 1885) kennen gelernt hat, beweiſen, daſs Delacroix ein tüchtiger Zeichner war und ſich auf die gröſsten Schwierigkeiten der Modellirung wohl verſtand. Daſs er die Umriſſe ſeiner Figuren, je nach Bedarf, bald mit blendendem Licht umhüllte und die feſten Linien dadurch auflöſte, bald von Schatten umſpielen lieſs, lag in ſeiner koloriſtiſchen Abſicht. Wenn Géricault der Begründer einer neuen, von der Ueberlieferung unabhängigen Formengebung iſt und den natürlichen Ausdruck an die Stelle konventioneller Typen ſetzt, ſo beginnt mit Delacroix die Herrſchaft eines neuen koloriſtiſchen Prinzips, deſſen erſter Prüfſtein die »Barke des Dante« iſt. (S. die Abbildung.)

Die gröſsten Widerſacher des Meiſters glaubten denſelben nicht tiefer kränken und herabſetzen zu können, als indem ſie die »Barke des Dante« für ſein beſtes Werk erklärten und dadurch gewiſſermaſsen ſeinen ferneren Entwickelungsgang ausſtrichen. Diejenigen, welche das Hauptverdienſt eines Werkes in der Kompoſition ſahen, konnte freilich die »Barke des Dante« noch am meiſten befriedigen. In der That hat Delacroix ſpäter kein Werk mehr geſchaffen, welches eine ſo geſchloſſene und einheitlich komponirte Hauptgruppe enthält. In ihrer

durchgeführten Dreitheilung hätte ſie dem rigoroſeſten Schüler David's Ehre gemacht. Das revolutionäre Element lag denn auch nicht in der Kompoſition, ſondern in der Wahl des Stoffes und in der koloriſtiſchen Behandlung. Géri-



Die Barke des Dante (Dante et Virgile). 1822.

cault hatte zwar bereits in die Gegenwart gegriffen, aber man konnte über dieſes »Genrebild« in groſsem Maſsſtabe immer noch verächtlich die Achſeln zucken, weil es auſserhalb des ſtreng gehüteten Tempelbezirks der »grande peinture« lag. Durch Delacroix war nun zum erſten Male das Mittelalter eröffnet worden,

und zu diesem beispiellos kühnen Wagniſs muſste die offizielle Hiſtorienmalerei, welche nichts anderes als die Antike gelten lieſs, Stellung nehmen, um ſo mehr, als das Kolorit gänzlich vom Hergebrachten abwich. Neben dieſen leidenſchaftlich aus myſteriöſem Helldunkel zur Herrſchaft ſtrebenden Tonmaſſen, unter denen ſich Weiſs und Roth — das eigenthümliche Roth Delacroix' — beſonders bemerklich machen, erſchien ſelbſt die monotone Färbung des »Floſſes der Medusa« in akademiſchem Lichte. Die Stimmführer der öffentlichen Kritik, welche damals noch ſämmtlich den Theorien der David'ſchen Schule huldigten, waren in der Verurtheilung des kühnen Wagniſſes einig. Merkwürdiger Weiſe waren aber die Künſtler anderer Meinung. Auſser Gros bezeigte auch Gérard ein lebhaftes Intereſſe für das Bild, und auf ſeinen Einfluſs iſt es zurückzuführen, daſs der junge Thiers, welcher in ſeinem Salon verkehrte und damals die Kunſtkritiken für den »Constitutionnel« ſchrieb, ſich zum Vertheidiger Delacroix' aufwarf, jedoch, wie man behauptet, ohne die Bedeutung des jungen Künſtlers und ſeiner Miſſion völlig verſtanden zu haben. »Kein anderes Gemälde«, ſchrieb er, »verheiſst nach meiner Meinung die Zukunft eines groſsen Malers als dasjenige des Herrn Delacroix. . . Der Schöpfer desſelben wirft ſeine Figuren hin, gruppirt ſie und rollt ſie nach Belieben zuſammen mit der Kühnheit eines Michelangelo und der Fruchtbarkeit eines Rubens. . . Ich finde in dieſem Gemälde jene wilde, leidenſchaftliche, aber natürliche Macht, welche ohne Anſtrengung ihrem eigenen, inneren Drange folgt.« Auch der Direktor der königlichen Muſeen, Graf Forbin, welcher bereits Géricault ſeine Sympathien erwieſen hatte, erkannte mit richtigem Blick den Werth des Bildes und fragte nach dem Preiſe desſelben. Obwohl Delacroix nur die beſcheidene Summe von 2400 Frcs. verlangte, konnte Forbin ihm dieſelbe in Anbetracht ſeiner beſchränkten Mittel nicht bewilligen, und das Gemälde ging ſchlieſslich für 1200 Frcs. in den Beſitz des Staates über. Auch in ſpäteren Jahren hat Delacroix nur mäſsige oder äuſserſt geringe Preiſe erzielt, obwohl er zahlreiche Aufträge von Seiten des Staates und der Stadt, namentlich in Wand- und Deckenmalereien gehabt hat. Es iſt Grundſatz der franzöſiſchen Staatsregierung, die Ehre des Ankaufs auf den Preis der Kunſtwerke zu ſchlagen und dieſen ſelbſt ſo gering als möglich zu normiren. Die reichen Kunſtliebhaber fanden aber meiſt kein Gefallen an den tragiſchen Motiven, die Delacroix behandelte, oder ſie gaben nur wenig Geld dafür aus. Aus dem Umſtand, daſs der Meiſter das Ernſte und Tragiſche bevorzugte, erklärt es ſich auch, daſs ſeine im Privatbeſitz befindlichen Gemälde ſo oft ihre Eigenthümer gewechſelt haben. Dabei hat ſich freilich auch ergeben, in welchem Grade die Werthſchätzung Delacroix' ſeit ſeinem Tode geſtiegen iſt. So wurde z. B. ſein Gemälde »Taſſo im Irrenhauſe« im Jahre 1865 für 14000 Frcs., im Jahre 1868 für 16500 Frcs. und im Jahre 1872 für 40 000 Frcs. verkauft. Für die »Ermordung des Biſchofs von Lüttich« erhielt Delacroix 4800 Frcs. Im Jahre 1865 wurde das Gemälde für 35 000 Frcs. verkauft, und die gegenwärtige Beſitzerin hat 46000 Frcs. dafür gezahlt. Noch erheblicher iſt die Preisſteigerung bei den »Konvulſionären von Tanger«, welche 1852 nur 2175 Frcs., 1858 bereits 29000 Frcs., 1869: 48 500 Frcs. und 1881 gar 95 000 Frcs. erzielten.

Wenn die »Barke des Dante« auch bereits in der koloriftifchen Haltung, in der zum Dramatifchen gefteigerten Bewegung der Tonwerthe, der Licht- und Schattenmaffen und in der fcharfen Betonung des Individuellen und Charakteriftifchen im Gegenfatz zum Typifchen und Konventionellen einen neuen Weg vorgezeichnet hatte, fo fehlten doch noch einige Elemente zur Vervollftändigung und Vollendung der künftlerifchen Revolution, welche durch den Namen Delacroix bezeichnet wird. Es konnten auch in der Handlung, in dem Motiv der Kompofition noch dramatifchere Accente angefchlagen und der neuen romantifchen Palette noch viel reichere Töne entlockt werden. Und wie unerfchöpflich war das Regifter der menfchlichen Leidenfchaften, die in der David'fchen Schule entweder gar nicht oder nur in den zahmften und lahmften Erfcheinungsformen zum Ausdruck gekommen waren. Delacroix machte fich die ihm von Gros ertheilte Erlaubnifs, in feinem Atelier ftudiren zu dürfen, zu Nutze. In demfelben befanden fich damals die grofsen Gemälde der »Befuch Napoleons bei den Peftkranken in Jaffa«, die »Schlacht bei Abukir« und das »Schlachtfeld von Eylau«, welche Gros nach dem Sturze des Kaifers von der Regierung zurückerhalten hatte. Es waren alfo gerade diejenigen Gemälde des Meifters, auf welchen er fowohl in der Kompofition und in der Charakteriftik der Figuren als ganz befonders in der Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Kolorits mit Erfolg den Verfuch gemacht, das Bleigewicht der David'fchen Lehre von den Füfsen zu fchütteln. Die beiden orientalifchen Bilder feffelten ganz befonders das Intereffe Delacroix'. Wir haben gefehen, dafs fich der Letztere fchon feit dem Jahre 1821, noch ehe die »Barke des Dante« vollendet war, mit dem Entwurf zu einem Gemälde »aus den letzten Kriegen der Türken und Griechen« befchäftigte. Der Freiheitskampf der Griechen begeifterte damals die ganze Welt, und ein Schrei der Entrüftung hallte durch Europa, als fich 1822 die Kunde von den Greuelthaten der Türken auf der Infel Chios verbreitete. Die Begeifterung der Jugend wuchs noch, als fich ihr poetifcher Wortführer und ritterlicher Herold Ende Juli 1823 nach Griechenland einfchiffte, um an dem Kampfe gegen die Türken Theil zu nehmen. Indem Delacroix eine Scene aus der Tragödie von Chios darzuftellen befchlofs, appellirte er alfo, wie es Géricault einige Jahre zuvor gethan, an das brennende Intereffe des Tages. Als das Bild zur Ausftellung gelangte, war kurz zuvor noch obenein die Nachricht von dem Tode Lord Byron's eingetroffen. Auch diefes Gemälde ift das Refultat einer langen Reihe gewiffenhafter, nach allen Richtungen ausgedehnter Studien, welche in diefem Falle um fo forgfamer getrieben werden mufsten, als Delacroix den Süden noch nicht kennen gelernt hatte. Er arbeitete fo angeftrengt, dafs er einmal fünf Stunden lang nach einem weiblichen Modell malte, welches für die an den Schweif des Pferdes gebundene Frau pofirte. Trotz diefes forgfamen Vorgehens fügte es ein Zufall, dafs Delacroix noch im letzten Momente dem koloriftifchen Enfemble eine andere Faffung gab. Das Gemälde befand fich bereits im Louvre, als Delacroix, der fich vor der Eröffnung der Ausftellung den Eintritt in diefelbe verfchafft hatte, zufällig einiger Landfchaften des englifchen Malers John Conftable anfichtig wurde, die ein franzöfifcher Händler auf Spekulation angekauft und in den Salon gefchickt hatte. Der Glanz und die Textur des Kolorits machten einen

so tiefen Eindruck auf ihn, dass er sein Bild noch einmal herunternehmen liess und die koloristische Haltung desselben in wenigen Tagen völlig umformte. Die Lichter wurden stärker impastirt, die Wirkung wurde durch Einführung reicher Halbtöne harmonischer und die Schatten wurden durch Lasuren durchsichtiger gemacht. Jetzt sah man erst in den Körpern das Blut pulsiren und das Fleisch Leben und Bewegung gewinnen. »Mit einem einzigen Blick hatte er eines der grössten Geheimnisse in der Kraft Constable's erfasst, dass in der Natur nämlich ein Ton, welcher aus einer Nüance zu bestehen scheint, aus der Vereinigung einer Menge verschiedener Töne gebildet wird, die nur für das Auge wahrnehmbar sind, welches zu sehen versteht.« Aus dieser Lehre hatte Delacroix einen zu grossen Nutzen gezogen, als dass er sie sein Leben lang vergessen hätte.

Während man für die »Barke des Dante« im Lager der Akademiker noch einiges Wohlwollen übrig gehabt hatte, brach vor diesem Gemälde, welches im Salon von 1824 unter dem Titel »Scenen aus dem Gemetzel (Massacre) von Chios« erschien, der Sturm los. Eine Fluth von Schmähungen ergoss sich über den unglücklichen Maler, dem es auf der andern Seite aber auch nicht an gleich erbitterten Vertheidigern fehlte. Selbst Baron Gros brach die Brücke zwischen sich und dem jungen Feuergeiste ab und rief voll Entsetzen: »Das ist das Massacre der Malerei«! Mit dem Erscheinen des Bildes begannen die Schlachten des Romantismus, welche mit leidenschaftlichem Eifer durch Männer wie Theophil Gautier, Viktor Hugo, P. de St. Victor, Gustav Planche, Mantz, Thoré, Sainte-Bruve, Baudelaire u. a. durchgefochten wurden und schliesslich Dank der Beharrlichkeit der unermüdlichen Kämpfer mit dem Siege der Romantiker über den akademischen Klassizismus endeten, dessen Haupt schliesslich Ingres geworden war. Delacroix hatte dabei den Vortheil, dass die glänzendsten Federn des jungen Frankreichs seine Sache führten, während die Gegner nur Schmähungen und Grobheiten zu kolportiren wussten. Theophil Gautier hat in seiner »Histoire du romantisme« einen Reflex dieser wilden Kämpfe festgehalten. »Jedes seiner Werke«, schrieb er, »rief ein betäubendes Geheul, Donnerwetter und wüthende Diskussionen hervor. Man überhäufte den Künstler mit Injurien, wie man sie nicht gröber und schimpflicher an einen Spitzbuben und Mörder hätte richten können. Jede Höflichkeit der Kritik hatte für ihn aufgehört, und wenn man in Verlegenheit kam, entlehnte man Epitheta dem ‚Fischweiberkatechismus'. Er war ein Wilder, ein Barbar, ein Wahnsinniger, ein Tobsüchtiger, ein Narr, der reif für seine Heimath, Charenton, war. Er kultivirte mit Vorliebe das Hässliche, das Gemeine, das Ungeheuerliche; er könnte nicht zeichnen und zerbräche mehr Glieder, als ein Knocheneinrichter wieder in Stand bringen könnte. Er wärfe Fässer mit Farben auf die Leinwand, er malte mit einem betrunkenen Besen; — dieser betrunkene Besen gefiel ungemein und machte seiner Zeit einen enormen Effekt.«

Mit welchem Geschick man aus dem »Gemetzel von Chios« auch politisches Kapital zu schlagen wusste, zeigt am besten eine von Jal unter dem unmittelbaren Einflusse des Bildes verfasste Kritik, in welcher der Verfasser begeistert ausruft: »Ich kenne Herrn Delacroix nicht; aber wenn ich ihm begegne, werde



Das Gemetzel von Chios (Scènes du massacre de Scio). 1824.

ich ihn umarmen, werde ich ihn beglückwünſchen und werde weinen, ja, ich werde weinen vor Freude und Dankbarkeit. Tapferer junger Mann! Möge ihm das Glück günſtig ſein! Er hat ſich um die Freunde der Kunſt, er hat ſich um die Feinde des Despotismus recht verdient gemacht! Er hat ihn in ſeiner ganzen Entſetzlichkeit gezeigt!« So war das »Gemetzel von Chios« zu einem politiſchen Symbol geworden und blieb es auch, ſo oft ein franzöſiſcher Kritiker der Oppoſition — und ſeit 1851 gehörten alle Federn von Geiſt der Oppoſition an — auf dieſes Gemälde zu ſprechen kam. Bald nach dem Tode Delacroix', im September 1863, ſchrieb Paul de Saint-Victor, einer der glänzendſten Stiliſten des jungen Frankreichs, in Bezug auf das an den Schweif des Pferdes gebundene Weib: »Schön wie eine ſterbende Niobide, rührend wie eine chriſtliche Märtyrerin, erhebt ſie ſich inmitten dieſer Scenen des Schreckens zur Göttlichkeit eines allegoriſchen Weſens. Es iſt das entblöſste und geſchändete Griechenland, welches ſich gegen ſeinen Unterdrücker empört.« Ein Narr, der nicht erkannt hätte, wer damals unter dem »geſchändeten Griechenland« zu verſtehen war.

Schon durch den Titel ſeines Gemäldes — »Scenen aus dem Gemetzel von Chios« — hatte Delacroix andeuten wollen, daſs es ihm nicht um ein wohlkomponirtes Hiſtoriengemälde alter Schule, ſondern um die Schilderung menſchlicher Grauſamkeit und menſchlichen Elends in ihrer ganzen Nacktheit zu thun war. Solche Ausbrüche der Leidenſchaft laſſen ſich nicht an akademiſchen Regeln meſſen. Es liegt nur in der Hand des Malers, die Träger und Opfer dieſer Leidenſchaften durch eine heroiſche Haltung zu adeln, und dieſes Ziel hat Delacroix vollkommen erreicht, nicht nur in dem würdevollen Muth, mit welchem die niedergeworſenen Chioten das Uebermaſs ihrer Leiden tragen, ſondern auch in dem ſtolzen Gebahren ihrer Peiniger und Henker. Delacroix war zu ſehr Maler, um ſich aus Mitleid für die Unterdrückten die koloriſtiſchen Effekte entgehen zu laſſen, welche ihm ein türkiſcher Reiter auf einem ſich wild aufbäumenden, ſtahlgrauen Roſſe bieten konnte. (S. die Abbildung.) Zu Gunſten der Wirkung einer jeden Figur hatte Delacroix die Einheit der Kompoſition und die Harmonie der ſchönen Linien geopfert. Die Modellirung der Figuren wich am meiſten von der Tradition ab. Man tadelte heftig die gewundenen, gekneteten und verrenkten Gliedmaſsen; aber Delacroix hatte dieſe Art der Modellirung mit breiten, fetten Pinſelſtrichen in vollſter Ueberlegung gewählt, weil er nicht todte Flächen, ſondern ſcharf hervorſpringende Punkte haben wollte, an denen ſich die Farbenreflexe brechen konnten und wodurch Halbtöne erzeugt wurden, die einen nothwendigen Beſtandtheil ſeines koloriſtiſchen Gewebes bildeten.

Graf von Forbin war wiederum derjenige, der trotz des Geſchreis feindſeliger Stimmen für den Maler eintrat und ſeine Schöpfung zum Preiſe von 6000 Frcs. für das Nationalmuſeum ankaufte. Die dadurch gewonnene Summe beſtärkte Delacroix in dem ſchon früher gefaſsten Entſchluſs, das Vaterland Walter Scott's und Lord Byron's zu beſuchen, um ſo mehr, als die inzwiſchen erfolgte Bekanntſchaft mit den Landſchaften von Bonington und Conſtable ihn auf weitere Erzeugniſſe der engliſchen Schule begierig machte. Er hielt ſich

während des Frühjahrs und Sommers von 1825 in London auf und fand hier eine fehr freundliche Aufnahme bei Wilkie, Lawrence, Fielding, Copley, Etty und anderen Künftlern. Bonington, der auch feinerfeits Einflüffe von ihm empfangen hat, war fein treuer Gefährte während des Londoner Aufenthalts. Neben dem Studium der Malerei befchäftigte fich Delacroix fehr eingehend mit der Literatur und dem Theater. Seine Neigung für Shakefpeare, Byron, Walter Scott fand neue Nahrung, und es traten nunmehr die Ideen zu Illuftrationen nach Dichtern in den Vordergrund. Schon im Jahre 1819 hatten ihn die Schickfale Taffo's auf das tieffte ergriffen. »Ift das Leben Taffo's nicht fehr intereffant?« fchrieb er an einen Freund. »Man weint um ihn. . . Man rückt unruhig auf feinem Stuhle hin und her, wenn man diefe Lebensbefchreibung lieft; die Augen nehmen einen drohenden Ausdruck an, und man prefst vor Zorn die Zähne zufammen.« Es giebt fechs verfchiedene Darftellungen aus der Leidensgefchichte Taffo's, deren erfte in das Jahr 1824 zurückgeht. Sie zeigt Taffo im Irrenhaufe, von Wahnfinnigen umgeben. Da das »Gemetzel von Chios« aber Delacroix' ganze Kraft in Anfpruch nahm, wurde das Bild erft fpäter vollendet. Im nächften Jahre behandelte er dasfelbe Thema etwas verändert in einer Zeichnung. Darauf folgte 1826 eine Sepiazeichnung »Taffo im Gefängnifs«. Im Jahre 1827 griff er wieder das erfte Thema auf und ftellte den Dichter in einem Gemache des Irrenhaufes dar, durch deffen Fenfter einige Wahnfinnige grinfend hineinblicken. Diefes Bild follte im Salon von 1839 zur Ausftellung gelangen, wurde aber von der Jury zurückgewiefen. Zu gleicher Zeit benutzte er diefelbe Figur des Dichters zu einer Skizze »Taffo im Gefängnifs«, aus welcher nachmals das Gemälde entftand, das auf der Weltausftellung von 1855 erfchien. (Vgl. die Abbildung nach der erften Faffung von »Taffo im Irrenhaufe«.)

Nach feiner Rückkehr nach Paris entfaltete Delacroix eine fieberhafte Thätigkeit, weil er im Salon von 1827 möglichft imponirend auftreten wollte, um feine Gegner zum Schweigen zu bringen oder fie in eine noch gröfsere Erbitterung zu verfetzen. Das Letztere trat ein, weil Delacroix feiner Genialität hatte die Zügel fchiefsen laffen und bei der Charakteriftik der Figuren in Uebertreibungen gerathen war, welche feine Gegner natürlich gegen ihn ausbeuteten. Auch die Ausführung war an verfchiedenen Stellen fkizzenhaft. Delacroix hatte noch nicht die Zeit gehabt, die in England empfangenen Eindrücke künftlerifch zu verarbeiten und feinem Wefen zu affimiliren, und daraus erklärt es fich, dafs die Hauptbilder des Salons von 1827 »Die Hinrichtung des Dogen Marino Faliero« und »der Tod Sardanapals« nicht denjenigen Erfolg errangen, welchen Delacroix erwartet hatte. In der Auffaffung wie in der Farbe war Manches, was dem Parifer fremdartig, zu »englifch« vorkam, und daraus mag es fich erklären, dafs der »Marino Faliero« bei feiner fpäteren Ausftellung in England dort eine ungleich wärmere Aufnahme and als in Paris.

Im Salon von 1827 erfchien Delacroix mit zwölf Bildern und Studien: aufser den beiden genannten waren es noch »Chriftus am Oelberg« (in der Kirche St. Paul-St. Louis in Paris), »Kaifer Juftinian feine Gefetze diktirend« (1871 verbrannt), »Fauft im Studirzimmer«, »Milton und feine Töchter«, ein Porträt des Grafen Palatiano, eine Studie mit zwei englifchen Bauernpferden, ein »junger Türke, fein Pferd

ſtreichelnd«, ein indiſcher Studienkopf, ein römiſcher Campagnahirt und ein Stillleben. Man erſieht aus dieſer Liſte, zu welcher Vielſeitigkeit ſich Delacroix ſchon damals entwickelt hatte. Der geringe Erfolg des Jahres 1827 ſpornte ihn nur noch zu gröſseren Anſtrengungen an. Er hatte bereits den erſten Entwurf zu einem neuen Gemälde begonnen, deſſen Stoff dem 1823 erſchienenen Romane Walter Scott's »Quentin Durward« entnommen war. Dieſer Roman machte in Frankreich deshalb beſonderes Aufſehen, weil er der erſte des Dichters war, der auf franzöſiſchem Boden ſpielte. Delacroix griff aus demſelben einen Moment heraus, bei deſſen Schilderung er ſeine dramatiſche Kraft voll entfalten konnte, die Ermordung des Biſchofs von Lüttich auf Befehl des Grafen Wilhelm von der Mark. Man hat dieſes Bild, deſſen Vollendung in das Jahr 1830 fällt — es erſchien im Salon von 1831 —, den »genaueſten Ausdruck der Beſtrebungen der romantiſchen Schule« genannt, und in der That hat Delacroix in dieſer Schöpfung gewiſſermaſsen das geſammte koloriſtiſche Können konzentrirt, welches er in der erſten Periode ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit geſammelt hatte. Von der Kompoſition desſelben entwirft Chesneau folgende Schilderung: »In einem Saale von gewaltiger Höhe und Tiefe, unter gigantiſchen Deckenöffnungen, welche ſich in einem ſcheinbar grenzenloſen Schatten verlieren, entrollt ſich das wüſte Gelage in einer Schlangenlinie um das mit Speiſen, Lichtern, Kryſtallen und goldenem Geſchirr beladene Tafeltuch. Der mit einer goldgeſtickten Kafel bekleidete Biſchof wird von einer heulenden Menge vor den Eber der Ardennen geführt. Auf der anderen Seite der Tafel halb aufgerichtet, mit der ganzen Schwere der Trunkenheit und ſeiner Rüſtung auf ſeinen beiden mit enormen Eiſenhandſchuhen bewehrten Fäuſten laſtend, giebt Wilhelm von der Mark den Befehl, den Prälaten zu ermorden. Schon zieht ein Schlächter mit nackten Armen ſein breites Schwert, der Mord wird im Augenblick vollzogen ſein; aber das Opfer iſt gleichgültig gegen ſein Schickſal. Es heftet nur mit ſtarrem Entſetzen die Augen auf die heiligen Gefäſse, welche durch die tempelſchänderiſche Berührung der Söldner und Dirnen entweiht ſind. Seine alten, vor Schrecken zitternden Hände heben ſich gen Himmel. Die Gäſte mit gleichgültigen oder ſpöttiſchen Mienen drehen ſich um, ſtützen ſich auf die Ellbogen oder ſteigen auf Schemel. Einer ſtellt ſeinen Fuſs auf das Tiſchtuch, um beſſer ſehen zu können. So unterbrechen ſie durch Mannigfaltigkeit ihrer Stellungen die Monotonie der regelmäſsigen Linie. Aus der Finſternifs flackern einige entfernte geheimniſsvolle Lichter heraus, zitternde Flammen, die an den Schäften der hohen Pfeiler befeſtigt ſind, und hier und da einige leuchtende Feuerſcheine: das von einer Fackel in Brand geſteckte Kreuz, die leuchtende Krümme des Biſchofſtabes, die goldene, mit koſtbaren Steinen beſetzte Mitra, welche zwei Arme, die noch vom Weine, bald aber von Blut geröthet ſein werden, über dem Kopfe des Prälaten emporhalten. Aber der Hauptſtrom des Lichts geht von dem blendenden Tafeltuch aus. Von ihm heben ſich die eleganten Umriſſe der gewappneten Männer ab. Das Tuch wirft auf die Geſichter Wilhelms und der neben ihm ſitzenden Schöffen der Stadt den Glanz der Fackeln, der goldenen Schüſſeln und der ſchimmernden Kryſtalle zurück.« Es iſt für Delacroix' koloriſtiſche Tendenzen bezeichnend, daſs das

Tafeltuch der Mittelpunkt war, von welchem er ausging und zu dem er immer wieder zurückkehrte. Diese weisse Fläche war gewissermaßsen die Angel, um welche sich die ganze Komposition drehte. Seit dem »Gemetzel von Chios« komponirte Delacroix nicht mehr nach Linien und Gruppen, sondern nach Tonmassen. Wie F. Villot erzählt, hatte Delacroix bis zur endgültigen Gestaltung der Komposition auch sonst noch grosse Schwierigkeiten zu überwinden. Deshalb kehrte er mehrere Male einem Werke den Rücken, welches ihn nicht befriedigte. Endlich aber entschloss er sich doch, dasselbe zu Ende zu bringen. Besonders



Tasso im Gefängniss.

beschäftigte ihn der links stehende, vom Rücken gesehene Mann, und er fing ihn sieben oder acht Mal immer von Neuem an. Aber das Tafeltuch war nach seiner Aeusserung »der Kapitalpunkt« des Gemäldes. Als er eines Abends bei Villot zeichnete, sagte er: »Morgen mache ich mich an das verdammte Tafeltuch, welches für mich Austerlitz oder Waterloo sein wird. Kommen Sie gegen Abend in mein Atelier.« Villot war pünktlich da. Delacroix öffnete ihm, mit einer kurzen Blouse von rothem Flanell bekleidet und die Palette in der Hand. Sobald er drinnen war, sagte Delacroix mit einem Lächeln von unbeschreiblicher Feinheit, die Lippen zusammenkneifend und mit dem Kopfe nickend: »Nun, mein Lieber, es ist Austerlitz, wie Sie sehen werden.« Und wirklich beleuchtete und erhellte das weisse Tafeltuch die blutige Orgie. »Ich bin gerettet«, setzte er

dann hinzu, »das Uebrige beunruhigt mich nicht mehr. Ich will mich jetzt an die Architektur machen und mich in Betreff des Deckengebälks an Zeichnungen halten, welche ich im Juftizpalaft zu Rouen angefertigt habe.« Uebrigens fprach Delacroix fchon damals die Meinung aus, dafs fein Bild am beften bei Lampenlicht wirken würde, welches durch Reflektoren zu verftärken wäre, eine Anficht, deren Richtigkeit fich nachmals durch Proben beftätigt hat. In feiner geiftvollen Analyfe diefes Bildes fagt Chesneau über die technifche Seite desfelben: »Die Ausführung erinnert an die fchönften Stücke, welche man von den verfchiedenartigften Meiftern nennen kann. Nicht dafs irgendwo Nachahmung zu finden wäre, aber um eine derartige Virtuofität zu charakterifiren, mufs man Namen der entgegengefetzteften Richtungen nennen: Rembrandt wegen der myftifchen Helldunkelwirkung der hohen Architektur, Rubens wegen der wunderbar hinreifsenden Gewalt in der Geftaltung der Gruppe um den Bifchof, die Niederländer wegen der geiftvollen Feinheit in der Wiedergabe der Lichter auf den Rüftungen, auf den leuchtenden und glänzenden Gegenftänden, die zufällig einen Blitz oder einen Reflex auffangen; Chardin wegen der Analogie in der Wiedergabe verfchiedener Gegenftände, eines Pokals, einer Goldfchmiedearbeit, welche keine eigene Farbe, keinen Lokalton hat und nur Farbe von den fie umgebenden Tönen erhält, die in einer aufserordentlich gefchickten Mifchung von unendlich oft fich kreuzenden und fich vermehrenden Reflexen und Kontrereflexen zurückgeftrahlt werden; Delacroix endlich felbft wegen der ausgefuchten Kunft, mit welcher er abwechfelnd glänzende und verfchleierte Töne und die harmonifchen Reflexe feines kühnen und energifchen Roth hin- und herwirft. Welch eine fchöne Anwendung der Theorie Delacroix', welcher (im Hinblick auf die Infulten feiner Gegner) von fich fagte: ‚Wenn man mit einem Befen die Skizze macht, mufs man mit einer Nadel aufhören!'«

Unter den im Salon des Jahres 1827 ausgeftellten Gemälden befand fich auch ein »Fauft im Studirzimmer«. Zu Shakefpeare, Walter Scott und Byron gefellte fich bald Goethe als vierter Lieblingsdichter Delacroix'. Goethe's »Fauft« reizte ihn fogar eher zu künftlerifcher Nachbildung als Shakefpeare's »Hamlet«. Die früheften Zeichnungen zum »Fauft« fallen in die arbeitsreichen Jahre 1825 und 1826, alfo in jene Zeit, welche man als die Sturm- und Drangperiode des Künftlers bezeichnen darf, und den Stempel derfelben tragen auch die erften Kompofitionen, welche als lithographifche Einzelblätter erfchienen. Wie Géricault mufste nämlich auch Delacroix, da feine Gemälde entweder fchlecht bezahlt wurden oder gar nicht verkäuflich waren, verfuchen, fich feinen Unterhalt durch den Verkauf lithographirter Zeichnungen zu verdienen. Einige diefer Blätter waren fchon 1826 in den Befitz Goethe's gelangt, der fie mit grofsem Intereffe aufnahm, mit gröfserem fogar als früher die Zeichnungen von Cornelius, an welchen er Mancherlei zu tadeln hatte. Cornelius hatte ihm offenbar zu wenig gegeben, er hatte ihm den romantifchen Inhalt des Gedichts nicht genügend erfchöpft, wobei freilich nicht zu überfehen ift, dafs Goethe inzwifchen den Einflufs Lord Byron's erfahren hatte und zu ganz anderen Anfchauungen über das Wefen der Romantik gelangt war. Nach unferen durch die Zeit geläuterten Anfchauungen ift Cornelius dem Charakter des Mittelalters doch weit näher gekommen als Delacroix,

welcher die Fauftfcenen nur als Ausdruck feiner eigenen ftarken Subjektivität benutzt und geftaltet hat, wenngleich das Urtheil Goethe's über Delacroix infofern beftehen bleibt, als feine Zeichnungen zu Fauft aufserordentlich geiftreich find. Da aufser Goethe von unferen deutfchen Dichtern nur noch Heine ein gleichzeitiges Urtheil über Delacroix abgegeben hat, laffen wir hier die Aeufserungen Goethe's über den franzöfifchen Meifter folgen. Zunächft nach den Mittheilungen Eckermann's, welchem Goethe am 29. November 1826, nachdem er vorher über Byron gefprochen, zwei Lithographien nach dem »Fauft« vorlegte, den nächtlichen Ritt von Fauft und Mephiftopheles am Hochgerichte vorüber und die Trinkfcene in Auerbach's Keller. »Wir hatten«, fchreibt Eckermann mit Bezug auf das erftere Bild, »an diefer Kompofition grofse Freude. ,Da mufs man doch geftehen', fagte Goethe, ,dafs man es fich felbft nicht fo vollkommen gedacht hat Herr Delacroix ift ein grofses Talent, das gerade am »Fauft« die rechte Nahrung gefunden hat. Die Franzofen tadeln an ihm feine Wildheit, allein hier kommt fie ihm recht zu ftatten. Er wird, wie man hofft, den ganzen »Fauft« durchführen, und ich freue mich befonders auf die Hexenküche und die Brockenfcenen. Man fieht ihm an, dafs er das Leben recht durchgemacht hat, wozu ihm denn eine Stadt wie Paris die befte Gelegenheit geboten.'« (Diefe Bemerkung Goethe's ift nicht begründet, da Delacroix weder in der Jugend noch fpäter ein ausfchweifendes Leben geführt hat.) »Ich machte bemerklich«, fährt Eckermann fort, »dafs folche Bilder zum befferen Verftehen des Gedichts fehr viel beitrügen. ,Das ift keine Frage', fagte Goethe, ,denn die vollkommenere Einbildungskraft eines folchen Künftlers zwingt uns, die Situationen fo gut zu denken, wie er fie felber gedacht hat. Und wenn ich nun geftehen mufs, dafs Herr Delacroix meine eigene Vorftellung bei Scenen übertroffen hat, die ich felber gemacht habe, um wie viel mehr werden nicht die Lefer Alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden.'« Als dann der ganze Cyklus der Fauftilluftrationen von Delacroix vollendet und 1828 in fiebzehn Blättern mit einer franzöfifchen Ueberfetzung des »Fauft« von Stapfer erfchienen war, fchrieb Goethe über die Kompofition des Künftlers, der »alles urfprünglich Düftere (im ,Fauft') ebenfo aufgefafst und einen unruhig ftrebenden Helden mit gleicher Unruhe des Griffels begleitet hat«, Folgendes, was auch für die allgemeine Charakteriftik des Meifters von Intereffe ift: »Herr Delacroix, ein Maler von unleugbarem Talent, der jedoch, wie es uns Aeltern und Jüngern öfters zu gefchehen pflegt, den Parifer Kunftfreunden und Kennern viel zu fchaffen macht, weil fie weder feine Verdienfte leugnen, noch einer gewiffen wilden Behandlungsart mit Beifall begegnen können, Herr Delacroix fcheint hier in einem wunderlichen Erzeugnifs zwifchen Himmel und Erde, Möglichem und Unmöglichem, Roheftem und Zarteftem, und zwifchen welchen Gegenfätzen noch weiter Phantafie ihr verwegenes Spiel treiben mag, fich heimathlich gefühlt und wie in dem Seinigen ergangen zu haben.« Man fieht aus diefen Aeufserungen, dafs die Reflexe der um Delacroix entbrannten Kämpfe felbft bis zu Goethe drangen, welcher diefelben namentlich aus der franzöfifchen Zeitfchrift »Le Globe« kennen lernte. Zu derfelben Zeit, wo er das oben citirte Gefpräch mit Eckermann führte, fchrieb er felbft von Delacroix, dafs er ein Künftler wäre, »dem man ein entfchiedenes Talent nicht ableugnet, deffen wilde Art je-

doch, womit er davon Gebrauch macht, das Ungeftüm feiner Konzeptionen, das Getümmel feiner Kompofitionen, die Gewaltfamkeit der Stellungen und die Rohheit des Kolorits ich keineswegs billigen will. Deshalb aber ift er eben der Mann, fich in den ‚Fauft‘ zu verfenken und wahrfcheinlich Bilder hervorzubringen, an die Niemand hätte denken können.« Bei der Befprechung der einzelnen Kompofitionen in der franzöfifchen Ausgabe von 1828 hebt Goethe befonders das Blatt hervor, »wo Fauft finnend in feinem Studirzimmer fteht, in reicher Umgebung von allerlei Geräth, einen vor ihm auf dem Tifch liegenden Schädel betrachtend, an und für fich, auch ohne weitere Beziehung auf das Gedicht, ein finnvolles, gut und malerifch angeordnetes Bild.« Wir haben gefehen, dafs Delacroix diefen Moment in der That zu einem befonderen Oelgemälde geftaltet hatte, welches im Salon von 1827 erfchien. Auch fpäter befchäftigte fich Delacroix noch mit dem »Fauft«. Im Salon von 1846 ftellte er ein Gemälde »Gretchen in der Kirche« und 1848 den »Tod Valentin's« aus.

Was Heine über Delacroix gefchrieben hat, bezieht fich auf den Salon von 1831. Durch die Julirevolution war eine Regierung ans Ruder gekommen, welche es eine Zeit lang auch auf künftlerifchem und literarifchem Gebiet mit den Revolutionären hielt. Delacroix wurde dabei befonders bevorzugt und erhielt den Auftrag, für ein zu begründendes hiftorifches Mufeum die Schlachten bei Jemappes und Valmy zu malen. Der Künftler arbeitete aber damals bereits an einem grofsen Gemälde, zu welchem ihn die Julitage begeiftert hatten. Es war das einzige Mal, dafs fich Delacroix in die Politik des Tages mifchte, und zugleich das einzige Mal, dafs er Figuren in modernen Koftümen darftellte. »Die Freiheit auf den Barrikaden« erfchien im Salon von 1831 unter dem Titel »28. Juli 1830«, und die Regierung konnte nicht umhin, das Bild anzukaufen. Später war es ihr aber unbequem, fortwährend an ihren Urfprung aus der Revolution erinnert zu werden, und die »Freiheit« wurde verborgen gehalten. Erft nach dem Tode Delacroix', im Jahre 1864, wurde fie dem Luxembourg einverleibt und kam von da in das Louvre. Heine beurtheilte die Kompofition natürlich mehr vom Standpunkte des Politikers als mit den Augen des Kunftrichters. »Trotz etwaiger Kunftmängel«, fchreibt er in feinem Salonbericht, »athmet in dem Bilde ein grofser Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht. Eine Volksgruppe während der Juliustage ift dargeftellt, und in der Mitte, beinahe wie eine allegorifche Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib mit einer rothen phrygifchen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreifarbige Fahne. Sie fchreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblöfst bis zur Hüfte, ein fchöner ungeftümer Leib, das Geficht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine feltfame Mifchung von Phryne, Poiffarde und Freiheitsgöttin. Dafs fie eigentlich Letztere bedeuten folle, ift nicht ganz beftimmt ausgedrückt, diefe Figur fcheint vielmehr die wilde Volkskraft, die eine fatale Bürde abwirft, darzuftellen.« Indem Delacroix die Freiheitsgöttin in der von Heine richtig gekennzeichneten Weife charakterifirte, gewann er den Vortheil, dafs die allegorifche Figur dadurch den Anfchein der Realität erhielt und mit den fie umgebenden Bürgern und Arbeitern in moderner Tracht nicht allzu ftark disharmonirte. Es fcheint übrigens, dafs Delacroix die Infpira-



Tigergruppe (1831, Paris).

tion zu diefer Geftalt aus einer Ode von Auguft Barbier, dem Tyrtäus der Julirevolution, empfangen hat, welcher die Freiheit alfo befchreibt:

C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
A la voix rauque, aux durs appas,
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,
Agile et marchant à grands pas,
Se plaît aux cris du Peuple, aux sanglantes mêlées,
Aux longs roulements des tambours,
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
Des cloches et des canons sourds.

Delacroix war ganz der Mann dazu, eine folche Geftalt von vulgärer, aber durch Energie und Ungeftüm fortreifsender Erfcheinung in Farbe und Leben umzufetzen, und das Gefchick, mit welchem der Romantiker feine den Tagesereigniffen entnommene Aufgabe bemeiftert hat, ift merkwürdig genug, zumal wenn man bedenkt, dafs mit koloriftifchen Effekten hier nichts zu machen war. Die ans Brutale ftreifende malerifche Behandlung, die fonft bei Gemälden Delacroix', felbft von feinen Freunden, übel vermerkt wurde, war hier am Platze, ebenfo wie das »Wilde und Ordnungslofe« feiner Kompofition. Heine knüpft an die Schilderung des Bildes eine boshafte Bemerkung über die »belgifche Rebellion«, eine Nachahmung der franzöfifchen Julirevolution, und nennt jene »das de Potterfche Viehftück«. Auch Delacroix' »Freiheit auf den Barrikaden« hat in Belgien eine nicht glückliche Nachahmung in Wappers' grofsem Hiftorienbilde »Revolution von 1830« gefunden.

Aufser der »Freiheit« und der »Ermordung des Bifchofs von Lüttich« brachte der Salon von 1831 noch »Kardinal Richelieu in der Kapelle«, »Cromwell in Windfor«, »Raffael im Atelier«, »Gülnora im Gefängnifs« und mehrere Studien in Oel, Aquarell und Sepia, von denen »Der mit feiner Mutter fpielende junge Tiger« (f. die Abbildung; von Maurice Cottier dem Louvre vermacht) uns den Künftler von einer neuen Seite kennen lehrt. Der Einflufs Géricault's und der Aufenthalt in England hatten ihn anfangs vorzugsweife auf das Studium des Pferdes geführt. Dann aber wirkte Rubens' Vorbild fo mächtig auf ihn, dafs er auch die wilden Thiere, namentlich Löwen und Tiger, in den Kreis feiner Studien und feiner Darftellung zog. Er hat nicht blofs fich wild aufbäumende Pferde, fondern auch Löwenjagden und das bekannte Bild »Daniel in der Löwengrube« nach Rubens kopirt, und aus feinen Tagebüchern erfahren wir, mit welcher Begeifterung ihn einft der Befuch eines naturhiftorifchen Mufeums mit ausgeftopften Thieren erfüllte. Indem er Löwen- und Tigergruppen darftellte, reizte ihn nicht zum wenigften die Möglichkeit, fein koloriftifches Können und feine Virtuofität in der Wiedergabe der kühnften Bewegungen zu entfalten. Der leidenfchaftliche Eifer, mit welchem er folche Aufgaben erfafste, brachte ihn fchliefslich fo weit, dafs man ihm den Ruhm nicht vorenthalten kann, feit Rubens der genialfte Thiermaler gewefen zu fein. Die Tigergruppe wurde zuerft 1830 zum Beften der Verwundeten aus den Julitagen und dann 1831 noch einmal im Salon ausgeftellt. Einen Käufer hatte fie fchon vorher gefunden. Die Thiermalerei war nicht etwa eine vorübergehende Laune des Meifters. Er hat fein Leben lang Blumen, Früchte,

Landfchaften und Thiere gemalt, deren Schilderung ihm gewiffermafsen die Ruhepaufen zwifchen den Darftellungen aus den grofsen Tragödien der Gefchichte und den düftern Phantafien eines Dante, Shakefpeare, Goethe und Byron gewährte. Um nur die öffentlichen Ausftellungen zu berühren, nennen wir aus dem Salon von 1846 einen liegenden Löwen in Aquarell, aus dem Salon von 1848 einen Löwen in feiner Höhle und den Löwen, welcher eine Ziege verfchlingt, und aus der Weltausftellung von 1855 eine Löwenjagd. Die Darftellung der Thiere war auch das einzige Gebiet, auf welchem Delacroix einige Züge von Humor entfaltete. Wir finden fie befonders auf mehreren Federzeichnungen, welche in geiftvoller Weife die gemifchten Gefühle fchildern, von welchen Löwen und Tiger beim Anblick von unnahbaren Schildkröten bewegt werden.

Wenn Delacroix auch von der zeitgenöffifchen Kritik fchmählich behandelt wurde, wenn man feine Gemälde auch nicht fo bezahlte, dafs er fchon im Beginn feiner Thätigkeit ein behagliches und forgenlofes Leben führen konnte, fo find diefe Thatfachen doch nicht fchwerwiegend genug, um feine düftere Gemüthsftimmung zu erklären. Sie lag weniger tief in der Ungunft der äufseren Verhältniffe als in feinem Charakter begründet. Ohne eitel und ruhmfüchtig zu fein, war er doch ehrgeizig und fenfitiv genug, um durch jede Kränkung bis aufs tieffte verletzt zu werden. Sein Leben und feine Kunft ftimmten in ihren Grundzügen darin überein, dafs das eine wie die andere fich zu einem erbitterten Kampfe geftaltete; Delacroix hatte fich fo daran gewöhnt, dafs ihm der Kampf zum Lebensbedürfnifs geworden war. Er felbft war eine zu vornehme Natur, um fich literarifch an diefen Kämpfen zu betheiligen, obwohl er die Fähigkeit dazu befafs. Es ift fogar auffallend, dafs er in feinen äfthetifchen Abhandlungen über Raffael, Michelangelo, Prud'hon, Gros und Charlet, welche meift in der Revue des deux mondes erfchienen, beinahe einen klaffiziftifchen Standpunkt einnimmt und felbft einem Dichter wie Racine volle Gerechtigkeit widerfahren läfst. Auch in feiner Rivalität mit Ingres, deffen fpitze Zunge den gefürchteten Gegner niemals fchonte, hat Delacroix ftets eine grofse Mäfsigung bewahrt und fich niemals zu fo leidenfchaftlichen Schmähungen hinreifsen laffen, wie fie Ingres entfchlüpft find. Aber aus diefem Kampfe mit dem eigenen Ich mag eine Menge von Bitterkeit in feinem Herzen zurückgeblieben fein, und er beging deshalb eine Ungerechtigkeit, mit feinem Schickfal zu grollen. Kein zweiter Maler feiner Zeit ift fo vom Staate begünftigt worden wie er. Seine Hauptbilder wurden angekauft. Er erhielt 1831 das Kreuz des Ordens der Ehrenlegion und nachmals eine Fülle von monumentalen Aufträgen, wie fie fich noch nie zuvor auf einen franzöfifchen Maler konzentrirt hatten. Zu den ihm vom Staate erwiefenen Auszeichnungen gehört auch die Reife nach Marokko, welche er im Anfang des Jahres 1832 antrat und die für die Entwicklung feiner koloriftifchen Fähigkeiten fo entfcheidend wurde, dafs mit ihr eine neue Periode in feinem künftlerifchen Schaffen anhebt.

Louis Philipp hatte befchloffen, eine Gefandtfchaft an den Kaifer von Marokko Muley Abderrhaman abzufchicken, deren Führer der Graf von Mornay war. Delacroix erhielt die Einladung, fich diefer Reife anzufchliefsen, was ihm um fo willkommener war, als die im Salon von 1831 erfchienenen Genrebilder aus dem orientalifchen Leben von Decamps ihm gezeigt hatten, dafs die Sonne des Orients

doch noch ganz andere Farbenwirkungen zu erzeugen vermochte, als ſie ihm bis dahin gelungen waren. Neben dem bunten Volksleben des Orients, in welchem ihn beſonders die Juden von Tanger feſſelten, war es denn auch die Sonne, die ihn verwirrte und beſtürzt machte. »Obgleich das Sonnenlicht noch nicht ſehr ſtark iſt«, ſo ſchreibt er am 8. Februar, »ermüden mich der Glanz und die Ausſtrahlung der Häuſer, welche ſämmtlich ganz weiſs getüncht ſind, auſserordentlich. Ich finde mich nach und nach in die Eigenarten des Landes hinein, ſo daſs es mir gelingt, nach Bequemlichkeit viele Mauren zu zeichnen. Ihre Vorurtheile gegen die edle Kunſt der Malerei ſind ſehr groſs, aber einige ab und zu vertheilte Geldſtücke beſeitigen ihre Skrupel. Ich mache Spazierritte in die Umgebungen, welche mir ein unendliches Vergnügen bereiten, und ich genieſse Augenblicke köſtlicher Faullenzerei in einem Garten vor den Thoren der Stadt, unter einer Fülle blühender und mit Früchten beladener Orangenbäume. Inmitten dieſer kraftvollen Natur überkommen mich Empfindungen, welche denjenigen meiner Kindheit ähnlich ſind. Vielleicht erwacht in mir die verſchwommene Erinnerung an die Sonne des Südens, welche ich in meiner früheſten Jugend erblickt habe. Alles, was ich werde vollbringen können, wird im Verhältniſs zu dem, was man hier machen kann, nur gering ſein. Die Arme ſinken mir herab, und ich bin ſicher, nur einen Schatten nach Hauſe zu bringen.« Von einem ſeiner Spazierritte erzählt er, daſs zwei dem engliſchen Konſul gehörige wilde Pferde unterwegs in Streit geriethen, nachdem ſie ſich zuvor ihrer Reiter entledigt hatten. »Ich habe den wüthendſten Kampf geſehen, den man ſich vorſtellen kann. Alles, was Gros und Rubens an Wildheit erfunden haben, erſcheint daneben nur unbedeutend. Nachdem ſie ſich auf alle Art gebiſſen hatten, indem ſie an einander emporkletterten und ſich auf den Hinterfüſsen wie Menſchen bewegten, ſtürzten ſie ſich in einen kleinen Fluſs, in welchem der Kampf mit unerhörter Wuth fortgeſetzt wurde.« Das Gefühl, daſs es ihm nicht möglich ſein würde, die gewonnenen Eindrücke alle künſtleriſch zu verarbeiten und namentlich die von ſeinen Augen aufgenommene Lichtfülle in ſeinen Gemälden reflektiren zu laſſen, beherrſchte ihn auch ſpäter noch, als er ſich mehr an das Neue und Ueberraſchende gewöhnt hatte. »Ich bin überzeugt«, ſchrieb er Ende Februar aus Tanger, »daſs mir die ziemlich beträchtliche Menge von Studien, welche ich von hier mitbringen werde, nur von mäſsigem Nutzen ſein wird. Fern von dem Lande, wo ich ſie ſammelte, werden ſie Bäumen gleichen, die aus ihrem mütterlichen Boden geriſſen ſind; mein Geiſt wird dieſe Eindrücke vergeſſen, und ich werde mich nicht dazu herbeilaſſen, unvollkommen und kalt die lebendige und frappirende Pracht wiederzugeben, welche hier in den Straſsen umherläuft und Einen mit ihrer Realität faſt umbringt. Stelle Dir vor, mein Freund, was das heiſst, Männer wie antike Konſuln, wie Catos und Brutuſſe in der Sonne liegen, auf den Straſsen ſpazieren und alte Schuhe ausbeſſern zu ſehen, Männer, denen nicht einmal die verächtliche Miene fehlt, welche die Herren der Welt gezeigt haben müſſen. Dieſe Leute beſitzen nur eine Decke, in welcher ſie gehen, ſchlafen und beerdigt werden, und ſie ſehen ſo voll Genugthuung aus wie Cicero auf ſeinem kuruliſchen Seſſel Die Antike hat nichts Schöneres.« Auch die marokkaniſchen Frauen trugen, wie er mit richtigem Blick erkannte, ein peplon-

artiges Gewand, welches ihn an Griechen und Römer erinnerte und unzweifelhaft auch antiken Urfprungs ift, da fich an der Nordküfte von Afrika die ehemalige Bevölkerung noch ziemlich unvermifcht erhalten hat.

Da der Kaifer von Marokko die Gefandtfchaft in Mekinez empfangen wollte, mufste fich diefelbe dorthin auf den Weg machen und zehn Tage durch die Wüfte marfchiren. Dafür wurde Delacroix durch eine Reihe von pittoresken Schaufpielen entfchädigt, welche ihm nachmals die Motive zu einer Reihe von wirkungsvollen Bildern, wie »Eine Strafse von Mekinez« (1834), »Muley Abder-



Frauen von Algier. Paris, Louvre, 1833.

rhaman und feine Leibwache« (1845), »Militärifche Uebungen der Marokkaner«, »Wache in Mekinez« (1847) und »Der Empfang beim Kaifer Abderrhaman« (Mufeum von Touloufe), boten. Nach einigen Wochen Aufenthalts in Mekinez kehrte Delacroix wieder nach Tanger zurück, und von dort machte er einen längeren Ausflug nach Spanien, der ihn nach Cadix, Sevilla und einigen andern Orten führte, fo dafs er fich wenigftens eine Vorftellung von dem Lande machen konnte, in welchem ihn die Ueberrefte der Mauren befonders intereffirten. Die Rückkehr nach Frankreich erfolgte über Oran und Algier, fo dafs Delacroix ein gutes Stück von dem maurifchen Orient kennen gelernt hatte, als er nach fünfmonatlicher Abwefenheit am 5. Juli 1832 in Toulon eintraf.

Mit verdoppelten Kräften machte fich Delacroix an die Arbeit. Er hatte im Atelier ein vom Staate beftelltes Gemälde, »Die Schlacht bei Nancy« (jetzt im Mufeum zu Nancy), unvollendet zurückgelaffen, an welchem er die gemachten Erfahrungen und die durch die Lichtfülle des Orients zu erhöhtem Glanz gefteigerte Kraft feines Kolorits zuerft erproben konnte. Zugleich begann er, die gefammelten Studien zu verarbeiten und daraus eine Reihe von orientalifchen Sittenbildern zu geftalten. Seine Palette wurde noch reicher an leuchtenden Tönen, die früher beliebten Kontrafte verloren an Schärfe und Schneidigkeit, der düftere Grundton wich mehr und mehr einer goldigen Klarheit, und allmählich entwickelte fich fein Kolorit zu jenem lichten Glanze, welcher die »Einnahme Konftantinopels durch die Kreuzfahrer« (1841, jetzt im Louvre) zu einer feiner vollkommenften Schöpfungen macht. Man hat fogar beobachtet, dafs er in den letzten Jahren feines Lebens, in der Zeit von 1859 bis 1862, ganz hell malte, was vielleicht aus einer Erkenntnifs entfprungen ift, die Delacroix fchon viel früher aufgegangen war als allen übrigen modernen Malern und die er dahin präzifirte dafs das Modell nur in der Sonne und in freier Luft (en plein air) richtig gefehen werden könnte, da es fonft zu viel Weifs und Schwarz bekäme.

Für den Salon von 1833 konnte Delacroix nur einige Aquarelle nach Motiven aus Marokko fertig ftellen. Erft der Salon von 1834 fah neben der »Schlacht von Nancy« die erfte Frucht feiner orientalifchen Studien in den »Frauen von Algier« (jetzt im Louvre), deren Kompofition unfere Abbildung wiedergiebt. Ein Mehreres ift dem Holzfchnitt nicht möglich, höchftens noch eine Andeutung der Lichtwirkung. Man wird einem Delacroix'fchen Gemälde überhaupt nicht durch eine Wiedergabe ohne Mitwirkung der Farbe beikommen können, am wenigften aber den »Frauen von Algier«, deren koloriftifche Wirkung ein Kritiker mit dem Eindruck verglichen hat, welchen das Auge empfängt, wenn es in ein offenes Juwelenkäftchen hineinblickt. Es ift eine der wenigen Schöpfungen Delacroix', in welchen eine heitere, feftliche Stimmung dominirt. Ihr zunächft kommt die »Jüdifche Hochzeit in Marokko« (Salon von 1841), welche das Vorbild für eine grofse Zahl von franzöfifchen Malern ausgeführter, maurifcher Interieurs mit Figuren geworden ift, während in den »Konvulfionären von Tanger« (Salon von 1838) wiederum eine dunkle Seite des menfchlichen Dafeins, der religiöfe Wahnfinn einer mufelmanifchen Sekte, mit der ganzen wilden, dämonifchen Energie Delacroix' gefchildert wird. Um mit den Bildern aus dem orientalifchen Leben abzufchliefsen, citiren wir noch die in den Salons ausgeftellten »Araber in Oran« (1835), den »Marokkanifchen Kaïd« und den »Hof mit marokkanifchen Pferden und Soldaten« (1838), die »Jüdifchen Mufikanten von Mogador« und die »Ruhende Odaliske« (1847), die »Arabifchen Komödianten« (1848), den »Syrifchen Araber mit feinem Pferde« (1849), die »Arabifche Familie« (1855) und die »Ufer des Fluffes Sebu« in Marokko (1859). Bis an fein Lebensende ift alfo die Erinnerung an die afrikanifche Reife in feinem Geifte lebendig geblieben, und es ift wahr geworden, was er feinen Freunden unter dem unmittelbaren Eindruck derfelben fagte: »Die Phyfiognomie diefes Landes wird immer vor meinen Augen fchweben; die Typen diefes kräftigen Volksftammes werden fich, fo lange ich lebe, in meinem Gedächtniffe bewegen; in ihnen habe ich wahrhaftig die antike Schönheit wiedergefunden.«

Diefe Beobachtungen brachten Delacroix auch auf die Behandlung antiker Stoffe, denen er feit feiner Jugend aus dem Wege gegangen war, nicht etwa weil er die Antike verachtete, fondern weil er derfelben durch den Anblick der leblofen Puppen aus der David'fchen Schule überdrüffig geworden war. Durch die Reifen in Nordafrika war ihm die Erkenntnifs aufgegangen, dafs man bei der Schilderung von Scenen aus dem Alterthum nicht, wie es David und feine Schüler und Nachfolger gethan, von der Nachahmung der Statuen und Reliefs ausgehen, fondern dafs man die Leidenfchaftlichkeit und Bewegtheit des modernen Lebens auch auf die Antike übertragen müffe, da die Menfchen des klaffifchen Alterthums ebenfo gut Menfchen von Fleifch und Blut waren wie wir und von denfelben Leidenfchaften bewegt wurden wie wir. Er verlangte nur, dafs man die Antike nicht nach der David'fchen Manier auffaffe, dafs man den Apollo von Belvedere und den Antinous nicht als vollkommene und einzige Ideale betrachte, fondern dafs man auch etwas vom eigenen Leben in die antiken Typen hineingiefsen follte. So hat er denn auch auf feinen Gemälden, wie Chesneau treffend bemerkt, zum erften Male das Wagnifs verfucht, »den Helden des Heidenthums und der Mythologie ihre marmorne Maske vom Geficht zu ziehen«. Delacroix hat fich felbft über fein Verhältnifs zur Antike und feine Auffaffung derfelben zu wiederholten Malen geäufsert, u. a. in einem Auffatze über den von ihm wegen feines unabhängigen Kolorismus hochgefchätzten Prud'hon, wo er fagt: »Was die Antike charakterifirt, ift die gefchickte Fülle der Formen im Verein mit dem Gefühl des Lebens, die Breite in der Flächenbehandlung und die Anmuth des Gefammtbildes. Der wirkliche Geift der Antike befteht nicht darin, dafs jeder einzelnen Figur der Anfchein einer Statue gegeben wird; er liegt auch nicht darin, dafs man nach Reliefmanier komponirt, wenn es fich darum handelt, eine aus mehreren Gruppen beftehende Scene darzuftellen.« Was Delacroix von der Vielfeitigkeit, von der nach Mannigfaltigkeit und Energie der Charaktere ftrebenden Auffaffung und den malerifchen Tendenzen der Antike vorherahnend gefagt hat, das haben die Ausgrabungen der letzten zwanzig Jahre, insbefondere die Funde von Pergamon, in überrafchender Weife beftätigt. Delacroix wartete auf eine folche Beftätigung nicht, fondern übertrug feine Theorien mit gewohnter Kühnheit in die Praxis. Dafür legen fowohl Staffeleigemälde, wie die »Rafende Medea« (1838, Mufeum zu Lille), »Kleopatra und der Bauer« (1839), die »Gerechtigkeit Trajans« (1840, Mufeum zu Rouen), die »Letzten Worte von Mark Aurel« (Mufeum zu Lyon), die »Sibylle« (1845) und »Ovid im Exil« (1859), als ganz befonders feine monumentalen und dekorativen Malereien in öffentlichen Gebäuden Zeugnifs ab. In jenen wie in diefen legte er das Hauptgewicht auf den Ausdruck der Empfindung, der Leidenfchaft und der Bewegung, kurz aller Affekte, deren Darftellung geeignet ift, im Gegenfatz zu der David'fchen Konvention den Schein des Lebens zu erwecken und das Unregelmäfsige der Infpiration an die Stelle der akademifchen Berechnung zu fetzen. Je hartnäckiger und höhnifcher der Widerfpruch von Ingres und feinen Anhängern wurde, defto mehr fpitzte fich die Leidenfchaftlichkeit Delacroix' zu. Noch im Todesjahre Delacroix' fchrieb Ingres in einem offiziellen Aktenftück im Hinblick auf den Gegner, welchen er wie den Teufel hafste: »Es ift nur zu wahr, dafs Frankreich feit mehr als dreifsig

Jahren von einer Geifsel heimgefucht ift, die man Romantismus nennt, und welche den Gefchmack an der antiken Kunft verdirbt und zerftört, die unfer grofser und berühmter Meifter David in feinen bewunderungswürdigen Werken hat wieder erftehen laffen und die man feither fo fehr befchimpft hat.« Aus den Tagebüchern und Ateliergefprächen von Delacroix geht deutlich hervor, dafs Ingres dem Meifter in diefem Punkte wie in andern fchweres Unrecht gethan hat. Delacroix befafs die Intuition des Genies, welche Ingres fehlte. An Empfindlichkeit und Ehrfucht mögen beide einander nicht viel nachgegeben haben, obwohl fich Delacroix hütete, mifsliebige Worte über Ingres öffentlich zu äufsern. Bis zur grotesken Idiofynkrafie hat fich die beiderfeitige Abneigung aber nur bei Ingres gefteigert. Delacroix fah nicht ein, weshalb bei der Schilderung antiker Scenen die moderne Malerei auf die im Laufe der Jahrhunderte gewonnenen Mittel verzichten und wieder zum einfachen Kontur, zur Nachahmung der farblofen Plaftik zurückkehren follte. Auch hier bekannte er fich mit voller Entfchiedenheit zu feinem romantifchen und poetifchen Ideal. In die Geftalt der »Rafenden Medea« ergofs er die ganze Gluth feiner Leidenfchaftlichkeit in Ausdruck, Bewegung und Kolorit, und das figurenreiche Gemälde der »Gerechtigkeit des Trajan« bot ihm die Gelegenheit, das ganze Regifter feiner unendlich mannigfaltigen Farbentöne aufzuziehen.

Bei folchen Prinzipien kann es nicht auffallen, dafs feinen Wand- und Deckenmalereien die Würde und Ruhe des monumentalen Stils fehlt. In der Kompofition kehrte er fich nicht an die fchöne Linie, fondern er ftrebte immer nach dem prägnanteften Ausdruck des Moments. Da er die architektonifchen Grenzlinien wohl oder übel refpektiren mufste, erhielten feine Kompofitionen meift etwas Gewaltfames und Ueberfülltes. Er wollte fich auch gar nicht den Gefetzen des monumentalen Stils unterordnen, was fchon aus dem äufserlichen Merkmal hervorgeht, dafs er fich nicht der Freskotechnik bediente, fondern entweder mit Oelfarben auf Leinwand malte, die nachher an die Wand befeftigt wurde, oder auf der mit heifsem Oel getränkten Wand oder mit Wachsfarbe. Die letztere Technik wählte er für die erfte monumentale Arbeit, welche ihm 1835 auf Veranlaffung feines Freundes Thiers, der eben Minifter geworden war, übertragen wurde, für die Gemälde im Salon du roi in dem Palais Bourbon (damals wie jetzt Sitz der Deputirtenkammer). An der Decke ftellte er in vier Feldern die Allegorien der Gerechtigkeit, des Krieges, des Ackerbaues und der Induftrie dar, und zwar fo, dafs immer die Perfonifikation des Begriffs, eine ftolze Frauengeftalt, mit mehreren Figuren zu einer ihre Bedeutung illuftrirenden Aktion verbunden ift. Die Gerechtigkeit ift durch eine fitzende Frau verfinnlicht, welche fchützend ihr Scepter über Unglückliche und Verfolgte ftreckt. Unter diefem Deckenbilde werden in zwei kleineren Kompofitionen die Funktionen der Gerechtigkeit detaillirt: auf der einen Seite die Gefetzgebung, auf der andern Seite die Beftrafung der Schuldigen durch die Vollftrecker des Gefetzes. Unter der Figur des Krieges find ein Waffenfchmied, eine Mutter, die ihr erfchrecktes Kind an die Bruft drückt, und eine Gruppe von Gefangenen dargeftellt. Unter dem Ackerbau fchildert ein ausgelaffenes Bacchanal die Freuden des Landlebens, während die Induftrie durch die Materialien, deren fie fich bedient, Korallen,

Perlen, Seide u. ſ. w. charakteriſirt wird. Die Flächen zwiſchen den Fenſtern ſind noch mit Griſaillemalereien dekorirt, welche die Perſonifikationen von Flüſſen und Meeren enthalten. Trotz einzelner Inkorrektheiten, welche man ihm mit Recht vorwerfen konnte, und trotz der hier und da an den Tag tretenden Anlehnung an Michelangelo ſahen ſich auch die Gegner genöthigt, die unwiderſtehliche Wirkung dieſer Malereien anzuerkennen. Delacroix' Freunde erklärten ſie für ſeine reifſte und vollendetſte Schöpfung, und in der That läſst ſich keine gleichzeitige Monumentalmalerei weder in Frankreich noch in Deutſchland namhaft machen, die ſich mit dieſem genialen, ebenſo kühn und originell erfundenen als durchgeführten Werke hätte meſſen können. Nur die Akademie wollte ſeine Verdienſte nicht gelten laſſen. Als er ſich 1837 bald nach Vollendung dieſer Malereien um den durch Gérard's Tod erledigten Sitz bewarb, wurde er abgelehnt, ebenſo zweimal hinter einander im Jahre 1838, zum vierten Male im Jahre 1849, und erſt 1857 gelang es ihm, an Stelle von Delaroche in die Akademie aufgenommen zu werden.

Auch die Regierung muſs mit der Erledigung ſeiner erſten monumentalen Aufgabe ſehr zufrieden geweſen ſein, da er im September 1838 den Auftrag erhielt, auch die Bibliothek im Palais Bourbon auszumalen. Delacroix befand ſich gerade auf einer kurzen Reiſe, welche er nach Belgien und Holland unternommen hatte, vornehmlich in der Abſicht, dort Rubens und Rembrandt näher kennen zu lernen. Wenn er auch an Rubens mancherlei zu tadeln hatte — aus ſeinen bis in die geringſten Kleinigkeiten gehenden Kritiken ergiebt ſich eben, wie eindringlich er ihn ſtudirte —, ſo war Rubens doch immer derjenige, von welchem er ſich Rath holte, ſobald er an eine groſse Aufgabe ging. Während er an der »Einnahme von Konſtantinopel durch die Kreuzfahrer« malte, welche für das hiſtoriſche Muſeum in Verſailles beſtellt worden war und im Salon von 1841 erſchien, kopirte er eifrig Rubens, weil ihm die Farben- und Formenſprache dieſes Meiſters allein des Gegenſtandes, der ſeine Begeiſterung in hohem Grade erregte, würdig zu ſein ſchien. In der langen Galerie des Verſailler Schloſſes, wo ſich dieſes Gemälde bis vor Kurzem befand, gelangten ſeine groſsen maleriſchen Vorzüge gar nicht zur Geltung. Erſt bei der Delacroixausſtellung von 1885 ward man gewahr, welches Kleinod man in dieſer Schöpfung beſitzt. Es wurde beſchloſſen, demſelben im Louvre eine paſſendere Aufſtellung zu gewähren, und ein franzöſiſcher Kritiker rief unter dem Eindrucke dieſes Beſchluſſes begeiſtert aus: »Wenn man in den nächſten Tagen dieſes zauberiſche Bild im Louvre aufhängen wird, dann können ihm ſelbſt die ehemaligen Gegner von Delacroix keinen andern Platz anweiſen als den Salon carré.«

Kaum hatte Delacroix die Arbeiten für die Ausſchmückung der Bibliothek im Palais Bourbon in Angriff genommen, als neue monumentale Aufträge ſo raſch hinter einander folgten, daſs er ſeine Thätigkeit auf verſchiedene Orte vertheilen muſste und genöthigt war, Schüler und Gehülfen zu beſchäftigen, welche nicht immer zu ſeiner Zufriedenheit arbeiteten. Das erſte Werk, welches er vollendete, war im Spätherbſt 1844 eine »Pietà« in einer ziemlich dunklen Kapelle der Kirche Saint-Denis du Saint-Sacrément. Religiöſe Motive hatte Delacroix' Phantaſie ſchon frühzeitig beſchäftigt. Der Maler, deſſen Grundzug im Leben wie

in der Kunft ein tragifcher war, konnte an der Tragödie des Lebens Jefu Chrifti, an der todesmuthigen Selbftaufopferung der chriftlichen Märtyrer nicht ungerührt vorübergehen. Es wäre ein Widerfpruch mit feiner ganzen künftlerifchen Ueberzeugung, mit feiner Auffaffung des Poetifchen gewefen, wenn er die religiöfen Scenen anders dargeftellt hätte als diejenigen aus der mittelalterlichen Gefchichte und den Schöpfungen der romantifchen Dichter. Man mufs fich immer vergegenwärtigen, dafs er jeden Stoff erft feiner mächtigen Subjektivität anpafste und dafs er nicht eher ruhte, als bis derfelbe fo von Empfindung und Leben durchftrömt war, dafs er den Abglanz feines innerften Wefens bildete. Mit Recht hat man deshalb Delacroix den gröfsten Lyriker unter den Malern genannt, der feine lyrifchen Aufwallungen auch da nicht zurückdrängte, wo der objektive Epiker beffer am Platze gewefen wäre. Auch feine religiöfen Gemälde find gleichfam Gefäfse, in welche er feine fubjektiven und koloriftifchen Stimmungen ergofs. In erfter Linie mufste die Leidenfchaftlichkeit des Gefühls zum Ausdruck kommen, und wenn diefelbe genügend durch koloriftifche Wirkungen unterftützt war, legte er auf Schönheit der Linienführung, auf Eleganz, Reinheit und Adel der Formen, auf Genauigkeit der Zeichnung keinen Werth mehr. Er war einer der erften Künftler, welche erkannten, dafs die äfthetifchen Schulbegriffe »fchön« und »häfslich« nur fubjektiv und relativ wären, und er fetzte an ihre Stelle die Begriffe »Ausdruck«, »Charakter«, »Bewegung«, »Farbe«. Er hat fich in feinen Tagebüchern mehrfach über den fehr dehnbaren und oft mifsverftandenen Begriff des »Schönen« ausgelaffen. »Diefe berühmte Schönheit foll«, fo fchrieb er einmal, »wie alle Welt fagt, das Endziel der Künfte fein. Wenn es das einzige Ziel ift, was foll dann aus Leuten wie Rubens, Rembrandt und aus allen Künftlernaturen des Nordens insgefammt werden, welche andere Eigenfchaften ihrer Kunft vorzogen? Man verlange ‚Schönheit' von Puget, und wo bleibt fein leidenfchaftliches Ungeftüm?« Ein ganzer Abfchnitt feiner Tagebücher enthält unter der Ueberfchrift »Ueber das Schöne« einige Bemerkungen, welche nicht minder bezeichnend für feine äfthetifchen Anfchauungen find. »Giebt es eine befondere Manier«, fo fragt er, »irgend ein Rezept, um zu dem zu gelangen, was man das Ideal-Schöne nennt? Ift die Empfindung des Schönen jener Eindruck, der durch ein Gemälde von Velazquez, eine Radirung von Rembrandt, eine Scene von Shakefpeare in uns hervorgerufen wird? Oder wird uns das Schöne durch den Anblick gerader Nafen und richtig geordneter Draperien von Girodet, Gérard und anderen Davidfchülern offenbart? Ein Silen ift fchön, ein Faun ift fchön. Der antike Kopf des Sokrates ift trotz einer platten Nafe, wulftiger Lippen und kleiner Augen charaktervoll. Man mufs noch hinzufügen, dafs der Silen, der Faun und fo viele andere Charakterfiguren in der Antike von Marmor find, und man wird einfehen, dafs der Marmor, der Stein oder die Bronze im Ausdruck der Details eine Strenge verlangen, welche in Trockenheit und Steifheit in der Malerei ausarten würden, die dafür Farbe, Wirkung, Durchfichtigkeit und die lebhafteften Details geftaltet. Rubens hat das Schöne in dem ‚wunderbaren Fifchzuge' gefunden, fein hl. Petrus ift ein tapferer Mann mit harten Händen, fähig, feinem Herrn bei den ungewöhnlichften Unternehmungen zu folgen. Die Apoftel find weit entfernt, ein fo mächtiges Leben zu haben

wie auf dem Bilde von Raffael, welches ſie darſtellt, wie ſie die letzte Unterweiſung erhalten. Ohne die bewunderungswürdige Klugheit, welche den Heiland ganz allein auf die eine Seite, die Apoſtel in einer Reihe ihm gegenüber und den hl. Petrus, die Schlüſſel empfangend, angeordnet hat, würde dieſes Werk nur hübſch ſtatt ſchön ſein. Wenn Raffael ſeine Kirchenlehrer und Heiligen in der Disputa des hl. Sakraments verſammelt, ſo kann man ſich nichts Kälteres denken als das, was unter dieſen Perſonen vor ſich zu gehen ſcheint. Sie nehmen einander entgegengeſetzte Stellungen ein, deren Linien allerdings von einer ſtaunenswerthen Kombinationsgabe ſind; aber durch die Linien wird kein geiſtiges Band unter ihnen hergeſtellt. In der ‚Hochzeit von Kana‘ von Paul Veroneſe ſehe ich dagegen Menſchen von verſchiedenen Phyſiognomien und Temperamenten, welche mit einander in intimer Verbindung ſtehen. Ich finde ſie leidenſchaftlich und lebendig, eine Wirkung, die ſehr ſchwierig in einer ſo ruhigen und bewegungsloſen Scene wiederzugeben iſt. Iſt nun das Schöne zu gleicher Zeit in der ‚Disputa‘ und in der ‚Hochzeit zu Kana‘? Vielleicht; aber es findet ſich dann in dieſen beiden Bildern in ſehr verſchiedenem Sinne. Der Stil iſt in dem einen Bilde ebenſo kräftig wie in dem anderen, weil der Stil, was man auch darüber ſagen mag, ſchlechterdings nur in dem freien und originalen Ausdruck der jedem Meiſter eigenen Fähigkeiten beſteht. Dort, wo ein Maler nach einem konventionellen Ausdruck oder Stil ſuchen wollte, wird er gezwungen werden und ſein eigenartiges Gepräge verlieren; wo er ſich aber frank ſeiner Originalität überlaſſen wird, ſo wird er immer, mag er Raffael, Michelangelo, Rubens oder Rembrandt heiſsen, ſtets ſeines Geiſtes und ſeiner Kraft ſicher ſein.«

Bei ſolchen Anſchauungen iſt es erklärlich, daſs ſich Delacroix den landläufigen Schönheitsbegriffen nicht anbequemen konnte und wollte. Alle Beſtandtheile der Kompoſition, inſonderheit die Landſchaft, muſsten beitragen, die tragiſche Grundſtimmung zum höchſten Gipfel menſchlichen Ausdrucksvermögens ſelbſt auf Koſten der Schönheit zu ſteigern. Das zeigt ſich ſchon in dem erſten ſeiner religiöſen Staffeleibilder, dem 1827 ausgeſtellten »Chriſtus am Oelberg« (in der Kirche St. Paul-St. Louis zu Paris), welchem nach langer Unterbrechung 1835 ein »Chriſtus am Kreuze« folgte. Jn jener »Pietà« für die Kirche Saint-Denis du Saint-Sacrément, einer Beweinung des Leichnams Chriſti, iſt es natürlich der Schmerz um den Gekreuzigten, den die Geſichter der Leidtragenden in mannigfachen Abſtufungen der Empfindung und Leidenſchaft widerſpiegeln. Mit der Ausführung dieſer Malerei war Delacroix nicht zufrieden. Schon die Untermalung, die er einem Gehülfen, Namens Laſſalle-Bordes, übertragen hatte, war nicht ſo ausgefallen, wie er es gewünſcht. Noch mehr ſtörte die Dunkelheit der Kapelle, und da es dem Meiſter nicht gelingen wollte, die beabſichtigte Wirkung zu erzielen, überlieſs er die Malerei ihrem Schickſal. Auf die Tragödie von Golgatha kam er jedoch immer wieder zurück. Im Jahre 1847 erſchien abermals ein Chriſtus am Kreuze; im nächſten Jahre, wo Delacroix zum erſten Mal Mitglied der Jury war und eine Medaille erſter Klaſſe erhielt, alſo nicht mehr zurückgewieſen werden konnte, was ihm bis dahin oft genug widerfahren war, ein »Chriſtus im Grabe«; 1859 der »Weg zum Kalvarienberg« und eine »Grablegung«. Dem religiöſen Gebiet gehören ferner an: der von den Frauen gepflegte heil. Sebaſtian (1836, im Beſitze der Hauptkirche in

der Stadt Nantua und 1859); »Magdalena in der Wüfte« (1845), die »Auferweckung des Lazarus« und der »Barmherzige Samariter« (1850—1851); das »Martyrium des heil. Stephanus« und die »Jünger von Emmaus« (1853) fowie »Chriftus während des Sturmes im Nachen fchlafend«. Diefer Gruppe von Gemälden kann man auch füglich die in der Engelkapelle der Kirche St. Sulpice ausgeführten Wandmalereien beizählen, zu denen er auf Veranlaffung von Charles Blanc bereits 1849 den Auftrag erhielt, die aber erft 1853 begonnen und 1861 vollendet wurden. Urfprünglich hatte er zum Schmuck diefer Kapelle, die anfangs eine Taufkapelle war, die 1859 ausgeftellten Skizzen der »Kreuztragung« und »Grablegung« entworfen. Als aber die Kapelle in eine Kapelle der Engel umgewandelt wurde, mufste ein neues Programm aufgeftellt werden. An der Decke fchilderte Delacroix den Sieg des Erzengels Michael über Luzifer, an der einen Seitenwand die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel und feine Züchtigung durch die Engel und an der andern Seitenwand das Ringen Jakobs mit dem Engel inmitten einer weiten Landfchaft, welche malerifch von gröfserer Bedeutung und Wirkung ift als die beiden Figuren. Die »Vertreibung des Heliodor« (f. die Abbildung) ift bezeichnend fowohl im Allgemeinen für den reifen Stil feiner letzten Jahre, als im Befondern für die Art, in welcher er die Antike auffafste, und für feine ftolze Unabhängigkeit von klaffifchen Vorbildern. Es fcheint faft, als hätte er die ganze Kraft feines fchöpferifchen Geiftes aufgeboten, um jede Reminiszenz an Raffael's Fresko zu vermeiden. In keinem Zuge find beide Kompofitionen mit einander verwandt, und im Hinblick auf Raffael kann man derjenigen des Franzofen nicht einmal den Vorwurf machen, dafs fie leidenfchaftlicher bewegt ift, als fich etwa mit der Ruhe des monumentalen Stils vertrüge. Auch in der Kompofition Raffael's fehlt es nicht an Figuren, die an ungeftümer und brüsker Bewegung, in Körperverdrehungen und -Verkürzungen mit folchen von Delacroix wetteifern könnten, und wenn man ftreng die Vorzüge der einen Kompofition gegen die der andern abwägt, wird man zu dem Ergebnifs gelangen, dafs diejenige Delacroix' die Raffaelifche an Einheitlichkeit und an ungetheilter Hingabe an den Moment übertrifft. Die Einführung des Papftes mit feinen Begleitern wird äufserlich wie innerlich ftets ein fremdes, ftörendes Element bleiben, welches keine einheitliche Stimmung aufkommen läfst. Bei Delacroix durchzuckt dagegen blitzartig ein einziger Gedanke die ganze Kompofition: Alles ift Leidenfchaft, höchfte Erregung und Bewegung, bis auf die Vorhänge, die noch von der Windsbraut aufgebaufcht werden, welche die ftrafenden Engel herbeigeführt hat. In konfequenter Durchführung diefes Prinzips mufste auch die Farbe zu leidenfchaftlicher Gluth gefteigert werden, und hierbei hat Delacroix dem monumentalen Charakter der Gemälde infofern nicht die nothwendigen Konzeffionen gemacht, als er diefelben als Staffeleibilder behandelte und dem Kolorit alle nur irgendwie erreichbaren Effekte abtrotzte. Es fcheint faft, als hätte Delacroix in fieberhafter Aufregung die letzte Hand an diefe Gemälde gelegt, als hätte er noch zum letzten Male zeigen wollen, welch ein gewaltiger Fonds an Leidenfchaft und Kraft noch in dem Geifte des Sechzigjährigen ruhte. Seine im Salon von 1859 ausgeftellten Bilder, die beiden oben erwähnten Skizzen religiöfen Inhalts, der heil. Sebaftian, »Ovid im Exil bei den Scythen«, »Herminia und die Hirten«,

der »Raub Rebekka's durch den Tempelherrn« (nach Walter Scott's Ivanhoe) und eine Scene aus Hamlet, hatten mehr als je zuvor die gegnerifche Kritik zu hef-



Die Vertreibung Heliodor's. Paris, St. Sulpice.

tigen Angriffen gereizt, und felbft feine literarifchen Freunde hatten ihn ausnahmsweife im Stich gelaffen. Dadurch aufs tieffte erbittert, fafste Delacroix den Entfchlufs, nicht mehr im Salon auszuftellen, und die Bitterkeit feines Herzens

mag ihn zu einem aufsergewöhnlichen Aufgebot feiner dramatifchen Kraft angefpornt haben. Ueberdies war ihm, wie wir fchon erwähnt haben, die Behandlung religiöfer Motive befonders fympathifch. »Die religiöfen Gegenftände«, fchrieb er im Hinblick auf die Malereien in Saint-Sulpice, »bieten neben allen Arten von Anziehungsmitteln, die fie enthalten, auch noch den Reiz, dafs man der Phantafie freien Lauf laffen kann, dergeftalt, dafs Jeder Anlafs findet, darin feine perfönliche Empfindung zum Ausdruck zu bringen.«

Die Dekorationen der Bibliothek im Palais Bourbon und der Kuppel in der Bibliothek des Luxembourgpalaftes wurden faft zu gleicher Zeit fertig, die letztere 1846, die erftere ein Jahr fpäter. Bei der ungünftigen Beleuchtung der Luxembourg-Kuppel — diefelbe empfängt nur Licht von unten durch ein dicht am Fufsboden beginnendes Fenfter — war es nicht möglich, die Malereien am Orte auszuführen. Delacroix malte feine Kompofitionen daher im Atelier auf Leinwand. Nachher mufsten mehrere Stücke zufammengefetzt werden. Das Motiv entlehnte er dem vierten Gefange von Dante's Hölle, wo Virgil feinem Schützling die berühmteften Männer des klaffifchen Alterthums, Krieger, Dichter und Philofophen, zeigt. Es ift alfo eine Verfammlung von erlauchten Geiftern, bei deren Darftellung fich Delacroix feines gröfsten Vorzuges, nämlich der Schilderung einer dramatifchen oder auch nur bewegten Aktion, begeben mufste. Weit entfernt aber, deshalb an feiner Aufgabe zu fcheitern, fuchte er derfelben um fo gröfsere Reize im Kolorit und in der Charakteriftik der Figuren zu entlocken. Er hat fich dabei nicht auf die von Dante citirten Namen befchränkt, fondern den Kreis illuftrer Perfonen noch erweitert, und diefer Bereicherung der Kompofition verdankt er eine feiner glücklichften, geiftvollften und anmuthigften Schöpfungen, die Geftalt der Afpafia, in deren Lob felbft fo kühle Beurtheiler des Meifters wie Ch. Clément einftimmen, der fie »hinreifsend« nennt und die glücklichfte Darftellung weiblicher Schönheit, welche Delacroix jemals gelungen ift. Neben Homer, Horaz, Ovid und Lucan finden wir Achilles, Alexander, Ariftoteles und Apelles, neben Sokrates und Plato Alkibiades und Afpafia. »Delacroix ift niemals beffer infpirirt gewefen«, fo ruft Guftav Planche aus, »als indem er diefen fchönen Körper fchuf, deffen Bewegungen durch eine göttliche Mufik geleitet zu fein fcheinen, indem er diefe rofigen Lippen modellirte, deren Beben zugleich Geift und Liebesfehnfucht anzeigt.« Homer gegenüber ift Orpheus dargeftellt, welcher durch die Macht feines Saitenfpiels Menfchen und Thiere bezaubert, dann Hefiod und Sappho, über deren Haupte die Mufe fchwebt. Die andere Hälfte der Kompofition nimmt die Gruppe der Römer ein, welche durch eine gröfsere Strenge und Herbheit der Charakteriftik fchon äufserlich von den Griechen unterfchieden find. Hier finden wir Cato von Utika, Portia, Mark Aurel, Cincinnatus, Cäfar, Hannibal, Cicero und Trajan vereinigt. Die herrliche Landfchaft, in welcher fanfte Hügel mit grünen Thälern und dichten Lorbeergebüfchen abwechfeln, ift durch Nymphen, Najaden und Genien belebt. Im Hintergrunde fieht man noch andere Schatten Verftorbener, die Blumen pflücken oder aus Quellen fchöpfen. Anmuth, Eleganz und Würde charakterifiren alle Figuren diefer Kompofition, an welcher nicht einmal die bei Delacroix fonft üblichen, mehr oder minder abfichtlichen Inkorrektheiten der Form ftören. Es ift ihm auch gelungen,

durch ein lichtes Kolorit die Ungunſt des dunkeln Zimmers zu paralyſiren. »Er hat in dem Ton der Gewänder, in der Farbennüance des Himmels die Lichtſtrahlen geſucht, welche ihm der Architekt vorenthalten hatte. Der Kampf iſt hart geweſen, aber der Maler iſt als Sieger aus dieſem erbitterten Ringen hervorgegangen: er hat Schatten in Licht verwandelt, und unſere Augen können der ganzen Entwickelung ſeines Gedankens folgen.« Delacroix hatte ſich hinſichtlich des Charakters der Färbung in ſeinen Wandmalereien ganz an die Venezianer angeſchloſſen, insbeſondere an Paul Veroneſe, der am Ende doch für ihn der Inbegriff koloriſtiſcher Vollkommenheit wurde. Er behauptete von der »Hochzeit zu Kana« im Louvre, daſs einſt der Tag kommen würde, wo man dieſes Bild für das gröſste aller Meiſterwerke erklären würde. Dabei iſt es merkwürdig, daſs Delacroix niemals die von Jugend auf gehegte Sehnſucht nach Italien befriedigt und niemals die venezianiſche Schule auf ihrem heimatlichen Boden kennen gelernt hat.

Ueber die ihm beſtändig vorgeworfenen Inkorrektheiten der Zeichnung dachte Delacroix übrigens ganz anders als ſeine Gegner. Als er das »Gemetzel von Chios«, wie wir oben erzählt haben, im Louvre noch einmal überging, ſagte ihm Girodet im Vorbeigehen einige Komplimente, hob aber hervor, daſs bei einer Frau das Auge nicht an der richtigen Stelle ſäſse. »Ich ſehe die Inkorrektheit wohl«, gab Delacroix zur Antwort, »aber da Sie mir ſagen, daſs die Phyſiognomie ausdrucksvoll iſt, ſo werde ich mich ſehr in Acht nehmen, ſie zu retouchiren, es iſt nicht mehr Zeit dazu.« Ein anderes Mal machte ihn Theophil Silveſtre darauf aufmerkſam, daſs an einem männlichen Bildniſs eine Hand zu groſs wäre. »Sie finden ſie zu ſtark? Deſto beſſer wird man ſie ſehen! Meiner Wirkung ſicher, werde ich nichts daran retouchiren; ich würde mich nur abmühen, um ſie zu verderben.« Es iſt nicht Eigenſinn, der aus dieſen Worten ſpricht, ſondern das Ergebniſs langen Nachdenkens. Durch das Studium der Werke Michelangelo's angeregt, ſchrieb Delacroix einmal: »Es iſt eine wichtige Frage, welche oft diskutirt worden iſt und die immer zum Gegenſtand der Diskuſſion gemacht werden wird, ſo lange es ruhige und leicht erregbare Geiſter giebt, die Frage nämlich, zu entſcheiden, ob Fehler ein geniales Werk entſtellen oder ob die Korrektheit einem Werke von mittelmäſsiger Erfindung den Grad eines ausreichenden Verdienſtes giebt.«

Die Ausſchmückung des Plafonds in der Bibliothek des Palais Bourbon iſt nicht nur Delacroix' umfangreichſtes Werk, ſondern auch dasjenige, in welchem ſich ſeine poetiſche Schaffenskraft am reichſten offenbart hat. Die Decke iſt von fünf kleinen Kuppeln durchbrochen und bildet an den beiden Enden zwei groſse Halbkreiſe (Hemicyklen). Indem Delacroix ſich das Thema ſtellte, die Entſtehung und den Untergang, die Wiege und das Grab der antiken Kultur zu ſchildern, hatte er zunächſt die Stoffe für die beiden groſsen Gemälde in den Hemicyklen gefunden. Die fünf Kuppeln muſsten ihm den Raum für die Erzählung der Wandlungen und Schickſale geben, welche die antike Kultur im Laufe von etwa anderthalb Jahrtauſenden durchgemacht hat. Der Beſtimmung des Raumes entſprechend ſchied er die Kulturbeſtrebungen in fünf Zweige, in Wiſſenſchaft, Philoſophie und Geſchichte, Beredſamkeit und Geſetzgebung, Reli-

gion und Theologie, Dichtkunſt. Jede Kuppel trennte er in vier Felder (Pendentifs), ſo daſs ſich alſo im Ganzen zweiundzwanzig Darſtellungen ergaben. In dem erſten Hemicyklus, welcher die Bilderreihe beginnt, iſt Orpheus als der Vater der geiſtigen Kultur und als das Symbol der Harmonie, alſo auch der ſtaatenbildenden Macht, inmitten von Hirten, Frauen und Kindern, von Centauren und Nymphen, von reiſsenden und zahmen Thieren dargeſtellt, während über ihm Minerva und Ceres, als die Vertreterinnen der Wiſſenſchaft und des Ackerbaues, ſchweben. Die erſten Wirkungen der anhebenden Kultur werden in zwei Gruppen geſchildert: Kühe beugen ihren Nacken unter das Joch, und Frauen leeren die ſchwellenden Euter des Viehs. Auf der anderen Seite ſind Männer beſchäftigt, aus den Eingeweiden der Opferthiere zu weisſagen. In der erſten Kuppel, welche der Wiſſenſchaft oder eigentlich der Wiſsbegierde und dem Forſchungstriebe gewidmet iſt, ſind chaldäiſche Hirten als Erfinder der Aſtronomie, die Erziehung des Achilles, Herodot, die Magier befragend, und der Tod des älteren Plinius dargeſtellt. Geſetzgebung und Beredſamkeit werden durch folgende Szenen illuſtrirt: Numa von Egeria unterrichtet; Lykurg die Pythia befragend; Demoſthenes am Meere ſeine Stimme übend; Cicero den Verres anklagend. Zum Cyklus der Theologie und Religion gehören Darſtellungen des Sündenfalls, der babyloniſchen Gefangenſchaft (ſ. S. 61) und der Tod Johannis des Täufers; zu dem der Poeſie Heſiod und ſeine Muſe und Ovid bei den Scythen, und zu dem der Philoſophie und Geſchichte Sokrates und der Tod Seneca's. Der zweite Hemicyklus, welcher den Abſchluſs des Ganzen bildet, iſt im Gegenſatz zum erſten von leidenſchaftlicher Bewegung erfüllt. Attila bricht mit ſeinen barbariſchen Horden in die lachenden Gefilde Italiens ein und vernichtet, Tod und Zerſtörung um ſich verbreitend, die letzten Ueberreſte der antiken Civiliſation, indem er Männer, Frauen und Kinder in wilder Flucht vor ſich hertreibt.

Ganz in ſeinem Elemente fand ſich Delacroix wieder, als er im Jahre 1849 den Auftrag empfing, den groſsen Plafond in der Apollogalerie des Louvre auszumalen. Lebrun, der Hofmaler Ludwig's XIV., hatte einen Plan für die Dekoration dieſes Saales aufgeſtellt, war aber nicht zur Ausführung desſelben gelangt. Den Plafond ſollte eine Glorifikation des pythiſchen Gottes als des Drachentödters füllen, unter welchem natürlich Ludwig XIV. als Beſieger Europas zu verſtehen war. Delacroix adoptirte das Projekt Lebrun's, lieſs aber, wie ſich von ſelbſt verſteht, die ſymboliſch-allegoriſche Nebenbedeutung fallen und behandelte den Stoff nach ſeiner Weiſe, indem er ſich völlig der Eingebung ſeiner Phantaſie überlieſs. Als die umfangreiche Arbeit vollendet war, lud er zu einer Beſichtigung derſelben am 15. Oktober 1851 ein und fügte den Einladungen folgende von ihm verfaſste Beſchreibung hinzu: »Der auf ſeinem Wagen ſtehende Gott hat ſchon einen Theil ſeiner Pfeile verſchoſſen. Seine Schweſter Diana, welche neben ihm ſchwebt, reicht ihm den Köcher. Von dem Gotte der Wärme und des Lebens bereits durchbohrt, windet ſich das blutige Ungeheuer, indem es die Reſte ſeines Lebens und ſeiner ohnmächtigen Wuth in einen flammenden Dampf aushaucht. Die Gewäſſer der Sintfluth verſiegen allmählich und lagern auf den Gipfeln der Berge mitgeführte Leichen von Menſchen und Thieren ab. Die Götter, erzürnt darüber, die Erde miſsgeſtalteten Ungeheuern, den unreinen Aus-

geburten des Schlammes, überlaffen zu fehen, haben fich bewaffnet wie Apollo. Minerva und Merkur ftürzen herbei, um fie zu vernichten, in der Erwartung, dafs die ewige Weisheit die Einöde des Weltalls wieder bevölkern wird. Herkules zerfchmettert die Ungeheuer mit feiner Keule; Vulkan, der Gott des Feuers, treibt die unreinen Dünfte vor fich her, während Boreas und die Zephyrwinde mit ihrem Hauche die Gewäffer austrocknen und die letzten Wolken zerftreuen. Die Nymphen der Ströme und Flüffe haben ihr fchilfumkränztes Bett und ihre noch von Schlamm und Trümmern befchmutzte Urne wiedergefunden. Furchtfamere Gottheiten fchauen dem Kampf der Götter und Dämonen aus ficherer Ferne zu. Inzwifchen fteigt aus der Höhe des Himmels die Siegesgöttin herab, um den Sieger Apollo zu bekränzen, und Iris, die Botin der Götter, entfaltet in den Lüften ihr farbiges Band, das Symbol des über die Finfternifs und die Empörung der Fluthen triumphirenden Lichts.« Während Delacroix die Kompofition ganz nach feinem eigenen Temperament geftaltet, hatte er fich in der Farbe noch enger als in den früheren Wand- und Deckenmalereien an die Venezianer angefchloffen. Es fcheint, dafs die Pracht, der Reichthum und die Schönheit des Kolorits zum erften Male auch feine Gegner mit feiner ungeftümen Art, zu fchaffen, verföhnte. »Die von Delacroix hervorgerufenen Antipathien und Zornesausbrüche fchweigen vor dem ‚Triumphe Apollo's'«, fo fchrieb Guftav Planche. »Ich habe mehr als einen Richter, der fich gewöhnt hatte, ihn wie eine Landplage zu verfluchen, laut die Verdienfte feines neuen Werkes preifen hören; der Augenfchein fchlofs dem Grolle den Mund. Wenn fie auch verurtheilen, was fie die Irrthümer feiner Jugend nennen, fo können fie fich doch nicht enthalten, in dem ‚Triumphe des Apollo' eine eigenartige Macht anzuerkennen.«

Obwohl Delacroix' Augen durch die anftrengende Arbeit an der Decke fehr gelitten hatten, nahm er, noch bevor er den Louvre-Plafond und die Kapelle in St. Sulpice vollendet, einen neuen Auftrag an, die Ausfchmückung des Salon de la paix im Hotel de Ville. Auch hier hatte er mit der Dunkelheit des Raumes fchwer zu kämpfen, und es gelang ihm nicht, in feine Malereien, deren umfangreichfte dem Namen des Saales entfprechend den Triumph des Friedens und die Vertreibung des Mars darftellte, Glanz, Farbe und Licht hineinzubringen. Da diefe Gemälde bei dem Brande des Stadthaufes im Mai 1871 zu Grunde gegangen find, brauchen wir auf fie nicht näher einzugehen, zumal da fie nicht zu den bedeutendften Schöpfungen des Meifters gehören. Sein Augenleiden hatte fich immer mehr verfchlimmert, fo dafs er dringend der Ruhe bedurfte, und er überliefs es daher einem Schüler, die letzten Retouchen auszuführen. Im Anfang des Jahres 1854 war diefe Arbeit vollendet; er gönnte fich aber nur wenige Monate der Ruhe, um alsdann die fchon erwähnten Gemälde für die Engelkapelle in St. Sulpice in Angriff zu nehmen.

Diefe lange Reihe von monumentalen und dekorativen Malereien, welche fich durch einen Zeitraum von mehr als fünfundzwanzig Jahren hinziehen, nahm bei weitem nicht die ganze Arbeitskraft des Meifters in Anfpruch. Er fagt bisweilen in feinen Briefen, dafs er das Bedürfnifs fühle, zur Erholung von der »grande peinture« ab und zu einige Staffeleigemälde auszuführen, und wirklich geht neben den monumentalen Malereien eine dem Umfang nach faft ebenfo

grofse Reihe von Oelbildern und Aquarellen einher. Einen Theil derfelben, die Bilder religiöfen Inhalts, die Kompofitionen nach der Antike und die Scenen aus dem orientalifchen Leben, haben wir bereits erwähnt. Es bleibt uns noch übrig, eine vierte Gruppe von Gemälden und Skizzen zu betrachten, zu welcher die Motive Dichtern entlehnt find und die man als die eigentlich romantifche bezeichnen darf.

Neben Goethe's »Fauft« reizte keine Dichtung fo fehr feine Phantafie und feine Nachbildungskraft wie Shakefpeare's »Hamlet«. Obwohl er mit den Lithographien zum »Fauft« ein fchlechtes Gefchäft gemacht hatte — er erhielt dafür nur hundert Francs und einen Stich nach Lawrence —, fo fafste er doch fchon im Beginn der dreifsiger Jahre den Entfchlufs, die Zeichnungen zu einer ähnlichen Reihe von Momenten aus Shakefpeare's »Hamlet« anzufertigen. Die erfte derfelben fällt bereits in das Jahr 1834, der ganze Cyklus wurde aber erft 1843 vollendet und erfchien unter dem Titel »Treize sujets tirés d',Hamlet'« in diefem Jahre. Drei Kompofitionen, die ebenfalls bereits auf den Stein übertragen waren, hatte Delacroix zurückbehalten, entweder um die Ausgabe minder koftfpielig zu machen oder weil fie ihn nicht befriedigten. Man fand die Platten in feinem Nachlafs und veranftaltete danach eine neue vollftändige Ausgabe. Während diefe Blätter heute von den Sammlern fehr gefchätzt werden, machte Delacroix mit feinem Cyklus noch fchlechtere Erfahrungen als mit den Fauftilluftrationen. Obwohl fein Name inzwifchen bekannter geworden war, verkaufte der mit dem Vertrieb der Blätter betraute Händler nur fo wenige Exemplare, dafs Delacroix nicht auf die Hälfte feiner Koften kam, die fich auf 600 Frcs. beliefen. Und doch ift Delacroix dem Geifte der Shakefpeare'fchen Dichtung erheblich näher gekommen als den mehr plaftifch, mehr naiv denn fentimental gedachten Figuren und Situationen in Goethe's »Fauft«. Das Schwankende und Unbeftimmte, das Unzufriedene und Krankhafte, das Unheimliche und Grauenhafte, welches zufammen den Charakter der Hamlet-Tragödie ausmacht, deckte fich fo vollkommen mit dem, was Delacroix' Seele bewegte, dafs man leicht begreift, weshalb ihn einerfeits der Stoff fo lange und fo lebhaft feffelte und weshalb es ihm andererfeits gelang, wenigftens die düfter-romantifche Grundftimmung des Gedichts zu ungemein wirkfamem Ausdruck zu bringen. Alles Gewaltfame, Leidenfchaftliche und Abfonderliche, was diefe Tragödie birgt, war ihm ein willkommener Gegenftand feiner Darftellungskunft. Einzelne Momente reizten ihn dergeftalt, dafs er fie aus der Reihe der Illuftrationen heraushob und zu felbftändigen Gemälden ausbildete. Das bekanntefte und zugleich für feine malerifche und tragifche Auffaffung am meiften bezeichnende ift »Hamlet und die Todtengräber«, welches im Salon von 1839 erfchien und von dem letzten Befitzer Maurice Cottier dem Louvre vermacht worden ift. (S. die Abbildung.) Wie er Alles zum Tragifchen, Melancholifchen und Düfteren kehrte, zeigt am beften der »Abfchied Romeo's von Julia« (Salon von 1846). Weit entfernt, hier die Süfsigkeit des Liebesglückes zu fchildern, läfst er vielmehr in den Gefichtern der Liebenden fchon die Vorahnung ihres zukünftigen Schickfals aufleuchten. Aufser den genannten hat er von Gemälden nach Shakefpeare noch 1849 »Othello und Desdemona« und 1850—1851 eine »Lady Macbeth« ausgeftellt.

Nächft Shakefpeare und Goethe waren, wie fchon erwähnt, Byron und Walter Scott feine Lieblingsdichter. Aus des letzteren »Quentin Durward« behandelte er mehrere Male die dramatifche Scene der Entführung Rebekka's aus dem brennenden Schloffe durch den Tempelherrn. Die Schöpfungen des erfteren kamen feiner perfönlichen Empfindung wie feinen malerifchen Beftrebungen noch mehr entgegen. In den Beginn feiner Laufbahn fallen die bereits genannten figurenreichen Bilder »Die Enthauptung Marino Faliero's« und der »Tod Sardanapal's«. Es folgte 1835 der »Gefangene von Chillon«, 1838 die letzte Scene aus »Don Juan«, 1841 der »Schiffbruch« oder die »Barke des Don Juan«, 1848 der »Tod Lara's«, 1850—1851 der »Giaur, die Räuber feiner Geliebten verfolgend« und auf der Weltausftellung von 1855 der »Kampf von Giaur und Pafcha« und »Die beiden Foscari«. Das letztere Bild (beim Herzog von Aumale im Schlofs Chantilly) ift bezeichnend für die Selbftändigkeit, welche Delacroix dichterifchen Stoffen gegenüber bewahrte. Er liefs fich nicht von den Dichtern fo beeinfluffen, dafs er die Scenen illuftrirte, welche jene für dramatifch gehalten hatten, fondern er griff eine gelegentliche Aeufserung, eine Schilderung oder eine Erzählung heraus, um fie dann felbft fcenifch oder dramatifch auszugeftalten. So kommt der von ihm dargeftellte Moment, die Folterung des jungen Foscari vor dem Rathe der Zehn und das gewaltfame Eindringen feines Weibes in den verbotenen Raum, in Lord Byron's Trauerfpiel gar nicht vor. In weifer Erwägung, dafs eine folche Scene des Greuels nicht auf der Bühne darftellbar ift, griff der Dichter zu dem bewährten Mittel, den erfchütternden Eindruck derfelben durch einen Augenzeugen erzählen zu laffen. Der Senator Barbarigo fucht den Erbfeind der Foscari, Loredano, durch die Erinnerung an die eben erlebten Momente des Schreckens zu rühren, durch den Hinweis auf »feines bleichen Weibes Todesfchmerz, das unterdrückte Zucken auf der hohen, erhabnen Stirn des alten Vaters, der gezeigt ein leifes Schaudern, doch nur felten und einz'le Thränen, die er fchnell verwifcht in kaltem Ernft«, und fährt dann fort, als der Andere fchweigend und ungerührt abgeht:

> Es war ein graufer Anblick,
> Als fein verwirrtes Weib in den Gerichtsfaal
> Hinein fich drängte, dort zu fchau'n, was wir,
> Gewöhnt an folchen Anblick, kaum zu feh'n
> Vermögen.

Diefe Verfe gaben Delacroix das dramatifche Motiv zu feiner Kompofition. Marina, die Gattin des jungen Foscari, hat den Kreis der Wachen durchbrochen und ift in den Saal des Raths der Zehn eingedrungen. Von einer Begleiterin gefolgt, ift fie ihrem Gatten, der inmitten der Schergen und Folterknechte halb entkleidet dafteht und eben unter dem Uebermafs des Schmerzes nach hinten in die Arme des Offiziers der Wache finkt, zu Füfsen geftürzt und benetzt feine Hand mit ihren Thränen. Links der alte Doge auf feinem Throne, der fein Haupt fenkt, um feine Augen vor der doppelten Pein zu verfchliefsen, rechts die Sitze der Rathsherren, von denen fich einige »bewegt von dem Erfcheinen feines Weibes« umblicken. Dazu die ftolze Architektur des Prachtfaales und

das Ganze in Licht und Farbe getaucht, weil das malerifche Element allein im Stande ift, das Auge mit diefem ftarken Aufgebote tragifcher Mittel zu verföhnen.

Auf der Weltausftellung von 1855 trat Delacroix mit der impofanten Zahl von fünfunddreifsig Gemälden auf, unter welchen feine beften Arbeiten vertreten waren. Wenn er auch nicht wie fein Rivale Ingres einen eigenen Raum zu einer Separatausftellung erhielt, fo errang er doch einen gleichen Erfolg, die Ehrenmedaille. Es ift fchon oft erzählt worden, wie eifrig Ingres, der vom Prinzen Napoleon, dem Protektor der Weltausftellung, nur durch die Zufage eines eigenen Raumes zur Betheiligung an der Ausftellung bewogen worden war, diefen Raum hütete. Eine verzeihliche Wifsbegierde trieb Delacroix an, fich den Eingang zu demfelben zu verfchaffen, indem er den von Ingres eingefetzten Wächter beftach. Im Augenblick, als er ging, kam Ingres hinzu und fuhr den Wärter an: »War hier nicht Jemand drin? . . . Es riecht nach Schwefel.« Seine Eitelkeit wurde daher aufs tieffte verletzt, als diefer Mann, den er als einen nach Schwefel riechenden Teufel betrachtete, gleich ihm die Ehrenmedaille erhielt und, was noch fchlimmer war, in der Reihe der Auszeichnungen, die nach dem Alphabete angeordnet worden, noch vor ihm genannt wurde. Wir haben fchon erwähnt, dafs Delacroix fich foweit zu beherrfchen wufste, dafs er niemals Gleiches mit Gleichem vergalt. In einem an Theophil Silveftre nach dem Schluffe der Weltausftellung gerichteten Schreiben deutete er an, dafs es ihm mit Rückficht auf Ingres unangenehm wäre, wenn feine Freunde zu feiner Vertheidigung den im Lager der Gegner üblichen Ton adoptiren und perfönliche Befchimpfungen mit gleicher Münze bezahlen würden. Sieben Jahre fpäter fprach er in einem Briefe feine Mifsbilligung darüber aus, dafs man Ingres veranlafst hätte, zu feinem Schaden eine fo fchwache Arbeit wie den »zwölfjährigen Jefus im Tempel unter den Schriftgelehrten« auszuftellen, zumal Ingres in einem Alter ftände, wo er nur noch geringe Hoffnung hätte, die Scharte wieder auszuwetzen.

Solche und andere Charakterzüge machen es unmöglich, der einzigen abweichenden Stimme, welche zum Nachtheile Delacroix' laut geworden ift, Glauben zu fchenken. Ein Mitarbeiter von Delacroix, der Maler Laffalle-Bordes, hat in einer an Philipp Burty, den Herausgeber von Delacroix' Briefwechfel, gerichteten Zufchrift Verdächtigungen gegen den Charakter feines Lehrers vorgebracht: diefer follte eiferfüchtig, neidifch und nachtragend gewefen fein. Laffalle-Bordes deutet an, dafs Delacroix fich bei Zeiten feiner Mitarbeiterfchaft entledigt habe, weil er gefürchtet, durch jenen verdunkelt zu werden. Aus Briefen des Meifters geht jedoch hervor, dafs Laffalle-Bordes nicht zu feiner Zufriedenheit gearbeitet und deshalb von ihm fpäter nicht befchäftigt worden ift, was auch durch die Thatfache eine weitere Stütze erhält, dafs Laffalle-Bordes nicht die Kraft gehabt hat, fich eine felbftändige Bedeutung zu erringen. An der vermeintlichen »Unterdrückung« durch den Meifter kann es nicht gelegen haben, da Delacroix' Einflufs auf die Kunftkreife von Paris ein äufserft geringer gewefen ift. Es ift möglich und fogar wahrfcheinlich, dafs die wachfende Reizbarkeit und Nervofität des Meifters auf feine Schüler mifsftimmend eingewirkt und manche falfche Beurtheilung hervorgerufen hat. Indeffen fpricht auch gegen diefe An-

nahme der liebenswürdige, wahrhaft väterliche Ton, welcher die an ſeinen Schüler Andrieu gerichteten, aus den Jahren 1852—1854 ſtammenden Briefe erfüllt.



Hamlet und die Todtengräber. (1839) Paris, Louvre.

Alle äuſsern Erfolge reichten nicht aus, die in Delacroix' Gemüth immer mehr um ſich greifende Melancholie zu bannen. Er gehörte zu jenen »âmes maladives«, zu jenen todeskranken Gemüthern, deren unheilbare Schmerzen Charles Baudelaire, der letzte Dichter der romantiſchen Schule, in ſeinen »Fleurs

du mal« befungen hat. Delacroix trieb mit dem Weltfchmerz oder mit der auf ihm drückenden Laft der Unzufriedenheit und des Unbehagens kein kokettes Spiel. Seine Schöpfungen lehren uns fchon hinlänglich, mit welchem Eifer er das einzige Heilmittel gegen krankhafte Zuftände diefer Art, die Arbeit, ausgenutzt hat, und zum Ueberflufs werden wir durch feine Briefe Zeugen der fchweren Kämpfe, die er durchgefochten hat. »Die Illufionen verfchwinden«, fo fchrieb er bereits im Jahre 1851 an einen intimen Freund, »die eine nach der andern. Eine einzige bleibt mir noch, oder es ift eigentlich keine, fondern ein wirkliches Vergnügen. Es ift die einzige, in welche fich die Bitterkeit der Reue nicht mifcht, die Arbeit. Sie ift meine einzige Leidenfchaft; möge fie lange alle übrigen überleben. Trotz der Unbeftändigkeit meiner Gefundheit oder vielleicht um ihretwillen arbeite ich. Da fie mir ein genügender Vorwand ift, um mich den thörichten Verpflichtungen der Gefellfchaft zu entziehen, widme ich der Malerei die ganze Zeit, die ich früher unfinnig und nutzlos vergeudete Aber auch die Arbeit ift nur eine vorübergehende Betäubung, eine Zerftreuung, und jede Zerftreuung ift, wie Pascal mit andern Worten fagt, nur ein von dem Menfchen erfundenes Mittel, um fich den Abgrund feiner Leiden unter der Schrecknifs feines tiefen Elends zu verbergen. In folchen Augenblicken fieht fich die Seele gegenüber jenem graufamen Nichts, über welches alle Hilfsmittel, wie z. B. Erwachen und Nacht, fie hinwegzutröften unfähig find (. . . . toute distraction . . . n'est qu'un moyen inventé par l'homme pour se cacher l'abîme de ses maux sous l'horreur de sa profonde misère. C'est dans les moments, où l'âme se trouve en face de ce cruel néant que tous les secours sont impuissants pour lui porter la consolation: le reveil, la nuit par exemple). Während fchlaflofer Nächte, während einer Krankheit und in gewiffen Momenten der Einfamkeit, wenn das Ende aller Dinge fich in feiner ganzen Nacktheit offenbart, mufs der mit Phantafie begabte Menfch einen gewiffen Muth befitzen, um nicht dem Phantom entgegenzugehen und das Skelett zu umarmen.« In folchen Gefühlsäufserungen ift Delacroix Hamlet und Byron in einer Perfon, nur dafs feine unermüdliche Schaffensluft und -kraft einen gewiffen Gegenfatz zu dem romantifch-blafirten Träumerthum jener beiden Naturen bedingt. »Wenn ein Mann durch Einbildungen unglücklich ift, bis zu welcher Stufe des Unglücks kann er nicht bald hinabfteigen?« fchrieb er im Jahre 1854. Im nächften Jahre hatte er fich jedoch bereits wieder zu einer gewiffen Ruhe hindurchgerungen, und ein fchönes Zeugnifs dafür liefert folgendes Bekenntnifs, welches er einer Freundin ablegte: »Sie fragen mich, wo das Glück in diefer Welt zu finden ift. Nach zahlreichen Erfahrungen bin ich zu der Ueberzeugung gekommen, dafs es nur in der Zufriedenheit mit fich felbft beruht. Die Leidenfchaften können diefe Befriedigung nicht gewähren. Wir wünfchen immer das Unmögliche, und was wir erreicht haben, befriedigt uns nicht. Ich vermuthe, dafs die Leute, welche eine fichere Tugend befitzen, auch einen grofsen Theil jener Befriedigung geniefsen, welche ich zur Bedingung des Glücks mache. Da ich für meinen Theil nicht tugendhaft genug bin, um mir nach diefer Seite hin Genüge zu leiften, fo befchränke ich mich auf die wahrhafte Befriedigung, welche die Arbeit verleiht . . Das giebt ein wirkliches Wohlbefinden und vermehrt die Gleichgültigkeit gegen die Vergnügungen,

die es nur dem Namen nach ſind und mit denen die Leute der groſsen Welt gezwungen ſind, zufrieden zu ſein. Das, meine theure Freundin, iſt meine kleine Philoſophie, und ſie iſt dann beſonders ihrer Wirkung ſicher, wann ich geſund bin. Damit ſollen jedoch nicht die kleinen Zerſtreuungen verſagt ſein, welche man von Zeit zu Zeit erlangen kann. Eine kleine Herzensſache, ſobald ſich die Gelegenheit dazu bietet, der Anblick eines ſchönen Landes und die Reiſen im Allgemeinen laſſen im Geiſte reizvolle Eindrücke zurück; man kann ſich alle dieſe angenehmen Erregungen in das Gedächtniſs zurückrufen, wenn man fern von ihnen iſt oder wenn man ähnliche nicht wieder erlangen kann. Es iſt ein kleiner Vorrath von Glück für die Zukunft, wie ſich dieſelbe auch geſtalten mag.«

Auſser den ſchon erwähnten Reiſen nach England, Marokko, Belgien und Holland hat Delacroix nur kurze Ausflüge nach dem Norden und Süden von Frankreich, nach Ems und Straſsburg gemacht. Italien hat er nicht zu ſehen bekommen. Er hatte ſich ein beſcheidenes Landhaus in Champroſay, nicht allzu weit von Paris, gekauft und pflegte meiſt ſchon im Frühjahr ſeinen Wohnſitz daſelbſt aufzuſchlagen. Obwohl er ein Verehrer der Frauen war, deſſen ritterliche Galanterie in ſeinen Briefen oft zum Ausdruck kam, hat er ſich niemals verheirathet. Als er jung war, flatterte er von Blume zu Blume, und ſpäter ging ſein Leben ſo in der Arbeit auf, daſs er ſich ganz von der Geſellſchaft zurückzog. Nur die Ausſicht auf den Genuſs guter Muſik vermochte ihn aus ſeinem Atelier herauszulocken. Er war ein Freund von Chopin, Meyerbeer, Auber und hörte ebenſo gern eine gute Oper wie eine erhebende Kirchenmuſik. So machte er die erſte Bekanntſchaft mit Goethe's »Fauſt« in London durch Vermittlung einer engliſchen Oper, in welcher die Haupthandlung des Goethe'ſchen Gedichts beibehalten war. Die erſten literariſchen Kapazitäten gehörten zu ſeinen Freunden, Thiers, Alfred de Muſſet, Alexandre Dumas, Georges Sand, Charles Blanc, Theophil Gautier und die ganze Schaar der Romantiker, welche für ihn kämpften: Thoré (W. Bürger), Silveſtre, Burty, Sainte-Beuve, Vacquerie, Baudelaire und Andere.

Delacroix hatte nur einen ſchwächlichen Körper und eine zarte Geſundheit, welche unter dem Wechſel der Witterung, namentlich im Winter und Frühjahr, ſehr zu leiden hatte. Ihm war nur bei hoher Temperatur wohl. Seine Empfindlichkeit gegen die Temperatureinflüſſe hinderte ihn jedoch nicht, in kalten Sälen und feuchten Kirchen zu arbeiten, und nichts war ihm unangenehmer, als wenn er ſeine Arbeit unterbrechen muſste. Er zog ſich bei ſeinen Wandmalereien ein Kehlkopfleiden zu, das ihn viele Jahre hindurch quälte. Sein Körper konnte den ihm zugemutheten Anſtrengungen nicht lange mehr widerſtehen. Im Juni 1863 zeigten ſich die Symptome einer allgemeinen Entkräftung, die nicht mehr zu beſeitigen war. Langſam ſiechte er dahin. Noch wenige Tage vor ſeinem Tode ſtellte ſich ein Mitglied der Akademie bei ihm ein, um ſich im Namen des Inſtituts nach ſeinem Befinden zu erkundigen. Man lieſs ihn nicht ein; aber Delacroix erfuhr von ſeinem Beſuche, und ſelbſt auf dem Sterbebette verlieſs ihn nicht der Haſs gegen die Akademie, welche ihm ſo lange hartnäckig ihre Thüren verſchloſſen hatte. »Mein Gott«, rief er aus, »haben mich dieſe Leute noch nicht genug gekränkt, beleidigt und mir Leiden verurſacht?«

Am 13. Auguſt 1863 ſtarb Delacroix, wie Silveſtre ſagt, »der Maler von echter Race, welcher eine Sonne im Kopfe und ein Gewitter im Herzen trug, welcher vierzig Jahre hindurch die ganze Tonleiter menſchlicher Leidenſchaften anſchlug und deſſen grandioſer, ſchreckenerregender oder anmuthiger Pinſel von Heiligen zu Kriegern, von Kriegern zu Liebenden, von Liebenden zu Tigern und von Tigern zu Blumen überging.«

Eine volle Genugthuung wurde Delacroix erſt nach ſeinem Tode zu Theil. Er hatte in ſeinem Teſtamente beſtimmt, daſs Alles, was ſich in ſeinem Atelier an Malereien und Zeichnungen vorfinden würde, öffentlich verſteigert werden ſollte, vielleicht in der Abſicht, daſs ſich dadurch unter den Künſtlern und im Publikum eine andere Meinung von ſeinen Fähigkeiten, Kenntniſſen und Studien bilden würde. Selbſt ſeine näheren Freunde waren erſtaunt über die ungeheure Menge von Malereien und Zeichnungen aller Art, die ſie bei der Sichtung des Nachlaſſes entdeckten; einſchlieſslich der Radirungen und Lithographien beliefen ſie ſich auf ſechstauſend. Der Eindruck, den die Ausſtellung dieſes impoſanten Nachlaſſes hervorrief, war ein ſo gewaltiger, daſs die öffentliche Meinung ſchnell zu Gunſten des dahingeſchiedenen Meiſters umſchlug. Silveſtre hat uns geſchildert, wie ſich eine Menge illuſtrer Perſönlichkeiten Tag für Tag in den Räumen der Ausſtellung drängte, wie man nicht müde wurde, die Genialität und die Fruchtbarkeit des Meiſters zu bewundern, und wie man bei der Verſteigerung um die geringſten Skizzen und Kopien nach klaſſiſchen Meiſtern kämpfte. Während man kaum auf 100,000 Frcs. gehofft hatte, überſtieg das Ergebniſs der Verſteigerung die Summe von 360,000 Frcs.

Zwanzig Jahre ſind ſeit dieſer Rehabilitirung vergangen. Delacroix hat ſeinen Ehrenplatz im Louvre erhalten, in welchem auſser David kein anderer neuerer Meiſter ſo reich vertreten iſt wie er. Aus dem Streite der Meinungen iſt er als Sieger hervorgegangen. Iſt er auch nicht im eigentlichen Sinne populär geworden, was er ſeiner ganzen Natur nach nicht konnte und vielleicht auch nicht wollte, ſo ſind doch die Franzoſen zur Einſicht gelangt, daſs er der genialſte Meiſter iſt, welchen ihre Kunſt im neunzehnten Jahrhundert hervorgebracht hat. Er war die nothwendige Ergänzung zu David. Aus dem Zuſammen- und Nachwirken beider hat ſich die franzöſiſche Malerei der Gegenwart mit ihren Fehlern und Tugenden, mit ihren Uebertreibungen und ihrer Strenge, mit ihrer Maſsloſigkeit und mit ihrer Einfachheit entwickelt.

Die allgemeine Werthſchätzung, welche Delacroix gegenwärtig in Frankreich gezollt wird, fand einen noch ſtärkeren Ausdruck in der Geſammtausſtellung ſeiner Werke, die im Frühjahr 1885 in den Räumen der École des beaux-arts ſtattfand. Die Eintrittsgelder und eine gleichzeitig eröffnete Subſkription ergaben die Summe von 80,000 Frcs., welche zur Errichtung eines Denkmals für Delacroix verwendet werden ſoll, mit deſſen Ausführung der Bildhauer Dalou betraut worden iſt.

Literatur.

Die umfangreiche Literatur über Delacroix hat *Chesneau* in einer Bibliographie zuſammengeſtellt, welche bis zum Jahre 1880 reicht (Peintres et statuaires romantiques S. 252 ff.). Die wichtigſten Quellen ſind: *Ch. Baudelaire*, Curiosités esthétiques. Oeuvres complètes. — *A. Cantaloube*, E. D., l'homme et l'artiste, ses amis et ses critiques. Paris 1864. — *E. Chesneau*, Les chefs d'école. Paris 1862. (3. Aufl. 1883.) — *Derſ.*, L'Art et les Artistes modernes en France. Paris 1864. — *Ch. Blanc*, Les artistes de mon temps. Paris 1876. — *Ph. Burty*, Maîtres et petits maîtres. Paris 1877. — *Derſ.*, Lettres de Eugène Delacroix, 3. Aufl. Paris 1880. — *A. Moreau*, E. D. et son œuvre. Paris 1873. — *Piron*, E. D., sa vie et ses oeuvres. Paris 1865. — *G. Planche*, Portraits d'artistes. Paris 1853. — *Th. Silveſtre*, Les artistes français. Paris 1878. — Von den ſpäteren Publikationen iſt vornehmlich das Hauptwerk zu nennen, welches den vollſtändigen Katalog der Werke Delacroix' enthält: L'oeuvre complet de E. D., peintures, dessins, gravures, lithographies, catalogué et reproduit par *Alfred Robaut*, commenté par *Erneſt Chesneau*. Paris 1885. — Die Ausſtellung von 1885 hat eine groſse Zahl von Zeitungsartikeln hervorgerufen, von denen ich die Aufſätze von *E. Véron* in der Zeitſchrift L'Art Bd. XXXVIII. S. 133 ff. und von *A. Michel* in der Gazette des Beaux-Arts Bd. XXXI. (2.e période) S. 289 ff. erwähne. Der Katalog der Ausſtellung iſt mit einer Vorrede von *Paul Mantz* verſehen. — Von den Beurtheilungen, welche Delacroix in der deutſchen Kunſtliteratur erfuhr, waren bisher die umfangreichſten: *Jul. Meyer*, Geſchichte der franzöſiſchen Malerei, Leipzig 1867, und *A. Roſenberg*, Geſchichte der modernen Kunſt Bd. I. Leipzig 1884.



Die trauernden Juden. Paris, Palais Bourbon.

XV.

HORACE VERNET, PAUL DELAROCHE, LEOPOLD ROBERT

Von

Adolf Rosenberg.

Literatur.

G. Planche, Etudes sur l'école française. Paris 1855. Band I. u. II. — *Théophile Silveſtre*, Les artistes français. Paris 1878. — Revue des arts, Bd. XVII. (1863.) — *L. Pietſch*, Horace Vernet-Album. Berlin 1864. — *Charles Blanc* in der Histoire des Peintres. — *J. Ruutz Rees*, Horace Vernet. London 1880. — *Julius Meyer*, Geſchichte der franzöſiſchen Malerei. Leipzig 1867. S. 444—464. — *J. Clarétie*, Peintres et sculpteurs contemporains, Paris 1873. — *A. Roſenberg*, Geſchichte der modernen Kunſt. Leipzig 1884. Bd. I. S. 99—112.

Das Porträt (S. 3) iſt dem Werke von Fournel »Les artistes français contemporains« entlehnt, die Abbildungen S. 13 u. 21 Blanc's »Hiſtoire des peintres«.



Horace Vernet.

Geb. zu Paris 30. Juni 1789; geft. ebenda 17. Januar 1863.

Wie wir bei der Schilderung von Delacroix's Leben und Wirken gefehen, ift die Gefchichte der erften Hälfte der modernen franzöfifchen Malerei mit Stürmen und Revolutionen, mit den Kämpfen zwifchen Klaffiziften und Romantikern ausgefüllt. Indefs hat es auch nicht an vermittelnden Talenten gefehlt, welche fich in ruhigerem Fahrwaffer bewegten, die Strömungen des Tages klug zu benutzen wufsten und fich dem Gefchmack des Publikums beugten. Die einen ftreuten dem Götzen der »Gloire« Weihrauch; andere fpekulirten auf das Aufregungsbedürfnifs und die romanhaften Neigungen des Publikums, und eine dritte Gruppe fuchte fich ein Gebiet zu erobern, welches Klaffiker und Romantiker mit gleicher Geringfchätzung behandelt hatten, das Genre. Horace Vernet, Paul Delaroche und Leopold Robert find typifche Vertreter für eine jede der drei Gattungen. Man hat fie deshalb auch die Maler des juste-milieu, der goldenen Mittelftrafse, genannt, und könnte fie ebenfo gut mit dem heutigen Tages in Uebung gekommenen politifchen Schlagwort als »Opportuniften« bezeichnen. Eine weitere Verwandtfchaft zwifchen den drei Malern befteht darin, dafs fie fich forgfältig vor kühnen koloriftifchen Experimenten hüteten und fich mit einer wohltemperirten Färbung begnügten, die fich mit richtig abgemeffener Befcheidenheit dem Stoffe unterordnete. Endlich haben fie das gemeinfame Los, dafs der Ruhm, welchen fie bei Lebzeiten genoffen, vor der Nachwelt nicht Stand gehalten hat, und zwar in Frankreich noch weniger als in Deutfchland, wo rein künftlerifche Qualitäten minder fchwer in die Wagfchale fallen, fondern das ftoffliche Intereffe immer noch vorwiegt.

Verhältnifsmäfsig am ftärkften wirkt Horace Vernet in der Gegenwart nach. Unter Napoleon III. erfreute er fich zwar noch eines gewiffen Anfehens, obwohl feine Fingerfertigkeit erlahmt und deshalb für den Helden von Solferino und Magenta nicht mehr verwendbar war. Auch wurden feine Hauptwerke, die Verherrlichungen der unter Louis Philipp verübten Kriegsthaten in Algier, damals an mafsgebender Stelle nicht mit allzu günftigen Augen betrachtet. Unter der gegenwärtigen Republik hat fich das Blatt wieder gewendet. Man hat jetzt umgekehrt Urfache, die napoleonifche Legende in Vergeffenheit zu bringen und auf die glorreichen Feldzüge unter dem unkriegerifchen Bürgerkönige hinzuweifen. Wer fich überzeugen will, einen wie lebhaften Eindruck die riefigen, von Vernet bemalten Leinwandflächen heute auf die Troupiers machen, der mufs fich an einem Sonntage unter die Scharen mifchen, welche durch die Säle des Verfailler Schloffes wandern. Ueberall wird er mit Mufse die mehr oder minder fraglichen Kunftwerke bewundern können: nur in dem Vernet-Saale ftaut fich die Menge, deren Ab- und Zuflufs durch befondere Vorrichtungen regulirt werden mufs. Die Wirkung auf die Maffe ift alfo durch den Wechfel des Regimes wieder hergeftellt; die künftlerifche Werthfchätzung ift aber von anderen Urfachen abhängig. Sie läfst fich von dem Tagesintereffe nicht beirren und fchwebt über den Parteien. Horace Vernet ift und bleibt im günftigften Falle ein amüfanter Anekdotenerzähler, und feine ganze Lebensgefchichte trägt, feiner Kunft entfprechend, den Charakter der leichten Cauferie.

Nur an feine Kindheit trat der Ernft des Lebens, der brutale Schritt der politifchen Ereigniffe drohend heran. Sein Grofsvater und fein Vater, denen als Malern Wohnungen und Ateliers im Louvre eingeräumt waren, wurden dadurch die Zeugen der unheilvollen Ereigniffe, deren Schauplatz die Tuilerien waren. Schon wollte Carle Vernet, Horace's Vater, Paris verlaffen, um fich und die Seinigen vor den Greueln der Revolution zu fchützen, als er felbft in Mitleidenfchaft gezogen wurde. Seine Schwefter war mit einem Architekten vermählt, der im Dienfte des Herzogs von Provence ftand und feinem Herrn in die Verbannung nach Brüffel gefolgt war. Die unglückliche Frau wurde als das »Weib eines Ariftokraten« ein Opfer der Volkswuth, fie wurde vor das Tribunal gefchleppt und zum Tode verurtheilt. Vergebens appellirte Carle Vernet an das Mitgefühl feines vor dem Revolutionstribunal mächtigen Kunftgenoffen David. Es wird berichtet, dafs David fich weigerte, feine Fürbitte einzulegen, was auch mit feinem unbeugfamen Charakter übereinftimmt, und das Haupt der Unglücklichen fiel durch die Guillotine. Diefes Ereignifs warf einen unheimlichen Schatten auf Vernet's Jugend, und wie es natürlich ift, dafs fich der aus erlittenem Unrecht entfproffene Hafs immer gegen das Nächfte kehrt, fo wurde David das Ziel, gegen welches fich die Verwünfchungen der Familie Vernet richteten. So brachte ein aufserhalb der künftlerifchen Intereffen liegendes Verhängnifs eine perfönliche Oppofition zu Stande, die fonft nicht erwachfen wäre. Die von der Familie Vernet gepflegten künftlerifchen Beftrebungen berührten fich übrigens auch fachlich nicht mit denen David's. Das erfte, als Künftler bekannt gewordene Mitglied der Familie, Antoine Vernet, war ein Landfchaftsmaler in Avignon, welcher dort bemerkenswerthe Proben feines Talentes hinterlaffen haben foll. Der Schwer-

punkt ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit ſcheint jedoch mehr in der dekorativen Malerei gelegen zu haben. Sein Sohn, Joſeph Vernet (1714—1789), kam frühzeitig, nachdem er bei dem Vater zeichnen gelernt hatte, nach Marſeille, wo der An-



Vertheidigung der Barrière von Clichy. Paris, Luxembourg.

blick des Meeres einen ſo tiefen Eindruck auf ihn machte, daſs er beſchloſs Marinemaler zu werden und ſich zunächſt zu ſeiner weiteren Ausbildung nach Rom zu begeben. Auf der Ueberfahrt lieſs er ſich während eines Sturmes an den Maſt des Schiffes binden, um nicht, während er ſeine Studien machte, durch die Wellen vom Verdeck geſpült zu werden. Sein berühmter Enkel hat dieſe

heroifche That auf einem im Salon von 1822 ausgeftellten Gemälde verewigt. In Rom lernte Jofeph Vernet zunächft bei dem Marinemaler Fergioni und dann bei den Landfchaftsmalern Panini und Solimena. Was er damals felbft malte, erinnert jedoch in der malerifchen Auffaffung mehr an Salvator Rofa, während er fich fpäter von Claude Lorrain beeinfluffen liefs. Im Jahre 1753 nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er Mitglied der Akademie und bald darauf erhielt er vom Könige den Auftrag, die Häfen von Frankreich zu malen. Es entftand daraus eine Reihe von fünfzehn Bildern, welche fich jetzt im Louvre befinden und dort neben fechsundzwanzig anderen Marinen und Landfchaften Zeugnifs von feiner Fruchtbarkeit ablegen. Diefe Fruchtbarkeit vererbte fich auf den Sohn und den Enkel, deffen Geburt der Grofsvater noch erlebte. Sein Sohn, Antoine Charles Horace, gewöhnlich Carle Vernet genannt (1758—1835), zeigte frühzeitig eine grofse Vorliebe für Pferde, die er fchon als Knabe nach der Natur zeichnete. Eine Zeit lang fchien es, als wollte er fich der Hiftorienmalerei klaffifchen Stiles widmen, von der er fich jedoch, vermuthlich in Folge des traurigen, mit David in Zufammenhang ftehenden Ereigniffes in feiner Familie, abwandte, um die Pferdemalerei wieder aufzunehmen und, als die napoleonifchen Feldzüge den franzöfifchen Waffen Sieg auf Sieg brachten, das Schlachtenbild in modern-realiftifchem Sinne zu behandeln. Seine Gemälde, die »Schlacht von Marengo«, der »Morgen von Aufterlitz«, »Napoleon vor Madrid«, die »Einnahme von Pampeluna«, die »Schlacht von Rivoli«, feine Jagden und Pferderennen zeichnen fich durch Lebendigkeit und Frifche der Darftellung aus, und noch höher ftehen feine humoriftifchen Genrebilder aus dem Volksleben und feine geiftreichen, oft fatirifchen Zeichnungen. Wenn er daher in einer Anwandlung von Muthlofigkeit feufzend von fich fagte: »Sohn eines Königs, Vater eines Königs, felbft aber niemals König«, fo liegt darin einerfeits eine Ueberfchätzung feines Vaters und feines Sohnes, andererfeits eine Unterfchätzung feiner eigenen Fähigkeit. Die epigrammatifch zugefpitzte Phrafe ift übrigens auch noch fo aufzufaffen, dafs man in der Familie des Künftlers gern von einer »Dynaftie Vernet« fprach.

Auch von mütterlicher Seite kam Künftlerblut in Horace Vernet's Adern. Carle Vernet vermählte fich mit einer Tochter des geiftvollen Vignettenzeichners Jean Michel Moreau, und aus diefer Verbindung entfprofs Horace Vernet, welcher am 30. Juni 1789 im Louvre das Licht der Welt erblickte. Als fich die öffentlichen Zuftände unter dem Direktorium etwas konfolidirt hatten, konnte Carle Vernet feine künftlerifche Thätigkeit wieder aufnehmen und fich auch der Erziehung feines Sohnes widmen, dem er den erften Zeichenunterricht ertheilte. Horace's Begabung hatte fich fchon fo fchnell entwickelt, dafs er im Alter von elf Jahren eine Tulpe zeichnete, für welche er fein erftes Künftlerhonorar im Betrage von vierundzwanzig Sous erhielt. Mit dreizehn Jahren hatte er fo zahlreiche Beftellungen, dafs er bereits für feinen Unterhalt forgen konnte. Er zeichnete und radirte Vignetten für Einladungskarten u. dergl., lieferte Zeichnungen für ein Modenjournal, wobei fich feine Neigung zur Karikatur entfaltete, und malte Bilder, Stück für Stück zu zwanzig Francs. Da fein Vater den Wunfch hegte, dafs der Sohn, gleich ihm, den römifchen Preis erhielte, trat Ho-

race in das Atelier von Vincent, deffen klaffifch-akademifche Richtung ihm jedoch nicht behagte. Die Folge war denn auch, dafs er bei der Bewerbung um den römifchen Preis durchfiel und auch fpäter keinen Verfuch zur Erneuerung der Konkurrenz machte. In einer aus dem Kreife feiner Familie erwachfenen Biographie des Malers, welche jedoch unter dem Verdachte der Mythenbildung fteht, heifst es, dafs feine militärifchen Neigungen fo ftark wurden, dafs fein Vater, um ihn an dem Eintritt in die Armee zu verhindern, ihn mit zwanzig Jahren zur Schliefsung einer Ehe veranlafste. Die Auserwählte war eine Tochter des Malers Abel de Pujol, und Horace Vernet hat diefe frühzeitige Heirath fein Leben lang nicht zu bereuen gehabt. Um diefelbe Zeit, im Jahre 1809, ftellte er zum erften Male im Salon aus. Einen grofsen Erfolg hatte er aber erft 1812, wo er mit einer »Einnahme von Glatz« und mehreren Stallinterieurs erfchien. Er wufste fich noch in den letzten Jahren der napoleonifchen Herrfchaft bei Hofe beliebt zu machen und diefe Beliebtheit mit grofser Gefchicklichkeit durch alle folgenden Regierungen zu retten. Sein Enthufiasmus für Napoleon ging übrigens fo weit, dafs er fich einmal auch aktiv an einem Kampfe betheiligte, nämlich 1814 an der Vertheidigung der Barrière von Clichy gegen die Alliirten. Nach feiner eigenen Behauptung, welche mit derfelben Vorficht aufzunehmen ift wie feine übrigen komifchen Auffchneidereien, wollte er für bewiefene Tapferkeit das Kreuz der Ehrenlegion aus den Händen Napoleon's erhalten haben. Immerhin hatte feine Anhänglichkeit an Napoleon für ihn infofern unangenehme Folgen, als man im Jahre 1815 feine Gemälde aus politifchen Gründen vom Salon ausfchlofs. Vernet tröftete fich darüber mit einer Reife, die er mit feinem Vater nach dem Süden unternahm und auf welcher beide in Avignon und in anderen Städten fehr gefeiert wurden.

Im Salon von 1817 ftellte er neben einer »Schlacht von Tolofa« eine Darftellung des »Todes von Poniatowsky« aus, welche, im Salon von 1819 wiederholt, den erften Grundftein zu feinem Ruhme legte. Das tragifche Ende des Polenfürften hatte fo grofses Mitgefühl erweckt, dafs Lithographien und andere Reproduktionen diefes Bildes eine weite Verbreitung fanden. Horace Vernet hatte fich durch feine zahlreichen Zeichnungen und durch die Lebhaftigkeit feines Wefens fchon damals einen grofsen Kreis von guten Freunden und Anhängern gefchaffen, welche ihn umgaben wie ein Generalftab den fieggewohnten Feldherrn. Als Géricault, der zu Vernet's engeren Freunden gehörte, im Herbfte 1817 nach Paris zurückkehrte, war das Atelier des jungen Meifters bereits der Sammelpunkt aller Elemente, welche in der Erinnerung an die vergangene Gloire fchwelgten und in philofophifcher Ruhe die Entwickelung der Ereigniffe abwarteten. Der gemeinfame Kultus Napoleon's führte fie in das Atelier Vernet's, wo die Heldenthaten des kleinen Korporals gemalt wurden und wo fich ein Jeder auf eigene Fauft amüfirte. Géricault's Biograph, Charles Clément, veröffentlicht eine pittoreske Schilderung, welche ihm ein Schüler Vernet's, Montfort, von der Phyfiognomie des Vernet'fchen Ateliers zu jener Zeit entworfen hat: »Horace Vernet«, heifst es darin, »kreuzte, eine Cigarrette zwifchen den Zähnen und die Palette in der Hand, den Degen mit einem ehemaligen Offizier des Kaiferreichs, Herrn Ledieu (dem fpäteren Direktor des Mont-de-Piété). Herr Amédée von Beauplan

ſpielte Klavier, Herr Eugène Lami blies die Trompete, und neben ihm trommelte Herr Montcarville. Daran ſchloſs ſich die Gruppe der Plauderer, der General Boyer, Herr von Lionne, der General Athalin, Herr von Lariboiſière, der Kupferſtecher Jazet, Herr Couturier de Saint-Clair, der Oberſt Bro und die beiden Brüder der Frau Vernet, die Herren Pujol. Ladune ging mit einem Affen auf der Schulter umher, und Herr Guyot reizte eine vor ihm kauernde Bulldogge, während er in einem Album blätterte. Ein Pferd, welches man den »Regenten« nannte, ein Geſchenk des Herzogs von Orléans an Horace Vernet, diente als Modell. Der Oberſt Langlois mit der Polizeimütze pflegte eine Zeitung zu leſen und träumte wahrſcheinlich bereits von den herrlichen Panoramen, welche er uns ſpäter geſchenkt hat. Der Doktor Hérault hielt in der Hand einen Todtenſchädel und prüfte ihn. Herr Duchesne machte Turnübungen. Zwei Maler, die Herren Montfort und Lehoux, bis zum Gürtel entkleidet, erwärmten ſich am Ofen und warteten, bis der Gang ihres Meiſters ausgefochten war, um ſich dann zu boxen. Nur ein junger Mann arbeitete hartnäckig in dieſem Tohu-wabohu. Es war Herr Robert Fleury, welcher ſpäter in ſeiner glänzenden Laufbahn die Früchte ſeines Fleiſses geerntet hat.« Das war in der Rue des Martyrs. Als Horace Vernet ſpäter nach der Rue de la Tour des Dames überſiedelte, behielt das Atelier eine gleiche Phyſiognomie, weil der Meiſter ſich einmal an die geräuſchvolle Umgebung gewöhnt hatte. Ueberdies ſtörte ihn der Tumult weniger als ſeine Nachbarn; im Gegentheil wurde ihm das beſtändige Kommen und Gehen der Beſucher zu einem Bedürfniſs, zu einem Reizmittel ſeiner Ehrſucht und Ruhmbegierde. »Sein Haus«, ſchreibt Theophil Silveſtre, »faſste alle Scenen des Café Lemblin, des Salon de la Victoire, des Marsfeldes, des Cirque olympique, des Jardin des Plantes und der Barrière du Combat zuſammen. Fuſsſoldaten, Kavalleriſten, Artilleriſten der Linie und der Nationalgarde, penſionirte Offiziere und Offiziere auf Halbſold, Tanzlehrer, Fechtmeiſter, Boxer, Trommelſchläger, Trompeten- und Waldhornbläſer, Modelle beiderlei Geſchlechts, Akrobaten, Stallknechte, Piqueurs, Pferde, Affen, Ziegen und Bulldoggen bewegten ſich in dieſer mit Trophäen, Fahnen, Koſtümen und Harniſchen dekorirten Werkſtatt. Der Lärm der Kommenden und Gehenden, die geräuſchvolle Lebhaftigkeit der Diskuſſion, der Chorus patriotiſcher Lieder, das Geſchrei der Thiere, Trompetenſtöſse und Trommelwirbel unterbrachen nicht eine Minute die Improviſationen des luſtigen und jeder Sammlung unfähigen Künſtlers.« Mit demſelben Lärm von Muſikanten und lärmenden Modellen umgab er ſich auch, als er in die klaſſiſche Ruhe Roms überſiedelte.

Als ſeine erſten Bilder zurückgewieſen wurden, legte man ihm bereits den Gedanken nahe, eine Separatausſtellung ſeiner Werke zu veranſtalten. Dieſen Plan führte er im Jahre 1822 aus, wo im Salon nur das oben erwähnte Bild »Joſeph Vernet an den Maſt gebunden« erſchien. Er wollte dem Salon Konkurrenz machen, was ihm bei ſeiner erſtaunlichen Produktivität nicht ſchwer fiel. Es waren beinahe fünfzig Bilder, welche er zu dieſem Zwecke zuſammengebracht hatte, und unter ihnen befanden ſich populäre Werke, wie die »Vertheidigung der Barrière von Clichy« (S. 5), der »Tod Poniatowsky's«, der »Soldat von Waterloo« und das »Pferd des Trompeters«. Um ſeine Vielſeitigkeit zu zeigen, hatte er

Bruſtbilder, Reiterporträts, Schlachtenſtücke, hiſtoriſche Genrebilder, Marinen, Gebirgslandſchaften und Interieurs ausgeſtellt. Er wollte beweiſen, daſs es kein Genre der Malerei gab, welches ihm nicht geläufig war, und es muſs anerkannt werden, daſs er jedem Motiv ſeine vortheilhafteſte Seite abzugewinnen wuſste, ſei es, daſs er die Situation zu einer witzigen oder ſatiriſchen Pointe zuſpitzte, oder daſs er, wie bei dem todten Trompeter, welcher von ſeinem Pferde und von ſeinem Hunde betrauert wird, mit melodramatiſchen Accenten an die zarteſten Saiten der menſchlichen Empfindung appellirte. Freilich verrieth die Gleichmäſsigkeit der Ausführung, daſs ſeine eigene Empfindung nicht ſehr ſtark



Das Pferd des Trompeters.

dabei betheiligt war. Die Leichtigkeit der Mache, die ihm eigen war, lieſs ihn nicht zur tieferen und gründlicheren Durchbildung einer Kompoſition oder eines Charakters gelangen. Bei der Geburt ſeiner Ideen hat Horace Vernet niemals Seelenkämpfe, wie Delacroix, durchgemacht. Schon damals, als er in einer erſten Geſammtausſtellung gewiſſermaſsen die Summe ſeiner Jugendarbeiten zog, galt die Charakteriſtik, welche Heine im Jahre 1831 von dem »vielſeitigen Maler« entwarf, »der Alles malt, Heiligenbilder, Schlachten, Stillleben, Beſtien, Landſchaften, Alles flüchtig, faſt pamphletartig«. Das »flüchtige Malen« iſt inſofern nicht ganz wörtlich zu nehmen, als darunter nicht etwa Flüchtigkeit in der maleriſchen Behandlung zu verſtehen iſt. Horace Vernet ging nur nirgends in die Tiefe, ſondern blieb ſtets an der glänzenden Oberfläche haften. Selbſt ſeine koloſſalen Bilder aus den Kriegen in Algier, welche ſich in Verſailles befinden,

zeugen noch von forgfältiger malerifcher Ausführung, wenn Vernet auch kein Kolorift war, der fich mit den Wirkungen des Helldunkels und mit anderen Problemen von Licht und Farbe abgab. Bis zu welcher Feinheit er die koloriftifche Behandlung zu treiben vermochte, lehrt u. a. ein in Deutfchland leicht erreichbares Bild, der 1836 gemalte »Sklavenmarkt« in der Berliner Nationalgalerie, wo die nackten Körper der drei weifsen Mädchen bis zu emailartiger Glätte herausgefeilt find.

In jener Separatausftellung von 1822, in welcher fich Alles einfand, was zu der gegen das Bourbonenregiment gerichteten Oppofition gehörte, fah man auch ein Porträt des Herzogs von Orléans und eine Darftellung, auf welcher derfelbe eine Revue über ein Kavallerieregiment abnimmt. Der nachmalige König Ludwig Philipp war klüger als Karl X., indem er den populären und einflufsreichen Maler durch Schmeicheleien und Beftellungen für fich gewann. Karl X. fuchte übrigens fpäter feinen Fehler wieder gut zu machen und ertheilte Vernet mehrere Aufträge, fo eine grofse Truppenrevue, auf welcher er felbft und die Herzöge von Orléans und Angoulême figuriren follten, einen Plafond im Louvre, wozu Horace Vernet freilich die ungeeignetfte Perfönlichkeit war, u. a. m. Auch erhielt er 1826 das Offizierskreuz des Ordens der Ehrenlegion, obwohl er noch im Jahre zuvor ein fo agitatorifches Bild, wie den »Abfchied Napoleon's von feiner Garde in Fontainebleau«, gemalt hatte. Im Auftrage des Herzogs von Orléans malte er um diefe Zeit einen »Napoleon auf der Brücke von Arcole« und die Schlachten von Hanau, Montmirail und Valmy. In diefelbe Periode fällt auch ein Hinneigen zu den Romantikern, das jedoch fchnell vorüberging. Zwei Gemälde des Salons von 1827, die »Schlacht von Bouvines« und »Edith Schwanenhals auf dem Schlachtfelde von Haftings den Leichnam Harold's fuchend« zeigen nicht blofs in der Wahl des Stoffes, fondern auch in der Farbengebung, dafs Vernet auch einmal à la Delacroix malen wollte. Die im Jahre 1828 erfolgte Wahl zum Direktor der franzöfifchen Akademie brachte ihn jedoch bald auf andere Gedanken. Nicht etwa, dafs die klaffifche Umgebung auf die Art feiner Darftellung läuternd eingewirkt hätte, obwohl ihm, nach der Verficherung boshafter Kritiker, eine folche Läuterung nichts gefchadet haben würde. Er fing nur an, neue Stoffe zu behandeln, auf welche ihn das Volksleben und die Vergangenheit Roms führte. Wo er in den Galerien fo viele Bilder klaffifcher Meifter fah, die ausfchliefslich nur aus der Bibel gefchöpft waren, konnte er nicht zurückbleiben. Man lieft in feinen Biographien, dafs er zwar ftets ein eifriger Bibellefer gewefen, dafs die Bibel fogar feine einzige Lektüre war. Aber man wird gut daran thun, diefen erhabenen Zug in Vernet's Phyfiognomie mit derfelben Vorficht aufzunehmen wie alle an das Heroifche ftreifenden Details aus feinem Leben. Wir wiffen nur fo viel, dafs unter den 1822 in feinem Atelier ausgeftellten Gemälden fich eine »büfsende Magdalena in der Wüfte« befand. Er wird alfo erft in Rom Eindrücke empfangen haben, die ihn beftimmten, ebenfalls die biblifche Hiftorie zu kultiviren. Aber fchon der erfte Verfuch fand getheilte Aufnahme: es war »Judith und Holofernes«, welche er nach Paris zum Salon des Jahres 1831 fchickte. Der Anblick diefes Bildes mufs jedoch ein ungewöhnliches Intereffe hervorgerufen haben, da fich die Berichterftatter des Salons fehr ein-

gehend mit demfelben befchäftigten. Guftave Planche, der Leibkritiker der romantifchen Schule, welcher Horace Vernet ftets mit einer gewiffen mitleidigen Verachtung behandelte, fagt in feiner Befprechung von ihm: »Er ift nach Italien gegangen und hat dort, mitten unter den Schülern, deren Direktor er ift, neue Studien gemacht. Vielleicht hat er fogar felbft zum erften Male ftudirt. Denn feine erften, rafchen Improvifationen offenbaren nicht den fehr aufrichtigen Wunfch, die Natur fo wiederzugeben, wie man fie fieht und wie man fie fich träumt. Es find mehr oder weniger unvollftändige, mehr oder weniger geiftreiche Andeutungen. Aber von ernfter Kunft, von innerer und tiefer Wahrheit ift keine Spur zu finden. Er hat es verfucht, fich zu beffern. Ift es ihm gelungen? Wir glauben es nicht.« Planche befpricht zunächft das zu gleicher Zeit ausgeftellte Bild, »die Prozeffion Leo's XII. nach der Peterskirche«, an welchem er das Uebermafs von Roth, Blau und Violett tadelt, wovon man für einige Sekunden geblendet würde und Augenfchmerzen bekäme, und geht fodann zu dem biblifchen Gemälde über. Der Kritiker, welcher den Helldunkel-Kolorismus der Romantiker bevorzugte, fand die malerifche Behandlung hart und manierirt, die Auffaffung opernhaft, den Holofernes vulgär und trivial, und an der Judith, zu welcher eine bekannte Schaufpielerin als Modell gedient hatte, vermifste er die Majeftät der Heroine. Er behauptete, dafs Horace Vernet das biblifche Drama in die Sphäre des Bürgerlichen herabgezogen hätte, und das ftimmt nicht blofs mit dem Naturell des Malers, fondern auch mit den Aeufserungen anderer Künftler überein. Selbft Heine, der etwas von feiner eigenen poetifchen Empfindung in die Geftalt der Judith hineinlegte, tadelte die »metzgerhafte« Bewegung der linken Hand, mit welcher fie den rechten Aermel emporftreift, um bei dem tödtlichen Schlage ungehindert zu fein. Auch Leopold Robert mifsbilligte diefes Motiv in einem Briefe aus Rom als »trivial und gemein«, weil man dadurch an den Henker erinnert würde. Wer von Horace Vernet eine grofse und ftilvolle Auffaffung und Behandlung derartiger Stoffe erwartete, der verkannte eben den Charakter und die Grenze feines Talents. Er leiftete bereits das Höchfte, indem er die Pointe feiner biblifchen Darftellungen auf das Ethnographifche hinausfpielte, und er gab diefen Beftrebungen fpäter fogar einen wiffenfchaftlichen Anftrich. Schon im Jahre 1833 war er durch eine Reife nach Algier, welche er zur Ausführung eines Schlachtenbildes unternahm, zum erften Male mit dem Orient in Berührung gekommen und hatte dort Beobachtungen gemacht, welche denjenigen ähnlich find, die fich kurz zuvor Delacroix aufgedrängt hatten. Während diefer im Hinblick auf gewiffe Theile der marokkanifchen Bevölkerung in Tracht und Haltung an die alten Römer und Karthager erinnert wurde, gelangte Vernet zu der Ueberzeugung, dafs fich unter den modernen Arabern die alten Sitten und Gebräuche, die Trachten, die Geräthe und die Lebensweife erhalten hätten, wie fie im Orient zu jener mythifchen Zeit exiftirten, wo die in der Bibel erzählten Gefchichten fpielen. In diefer Ueberzeugung wurde er fpäter noch durch mehrere Reifen nach Nordafrika, Syrien und Paläftina beftärkt und daraus entwickelte er eine Art von wiffenfchaftlichem Syftem, welches er in einer Denkfchrift zufammenfafste, die er im Jahre 1847 der Akademie vorlas. Er erzählt darin, wie er zuerft auf diefen Gedanken kam. »Eines Tages, bei einem Ausfluge in die Nach-

barfchaft von Bona, lag ich in meinem Zelte und las die biblifche Erzählung von Rebekka mit ihrem Wafferkrug auf der linken Schulter und wie fie ihn nach rechts bewegte, um Eliefer zu geftatten, dafs er daraus tränke. Diefe Befchreibung fchien mir etwas fchwer verftändlich, als ich meine Augen erhob und welchen Anblick hatte? Ein junges Weib, welches einem Soldaten gerade auf diefelbe Weife zu trinken gab, deren Verftändnifs mir Schwierigkeiten bereitet hatte. Von diefem Augenblicke an ergriff mich die Sehnfucht, dem Zufammenhange nachzufpüren, welcher zwifchen den Sitten diefes Volkes (des arabifchen), die alle Neuerungen überlebt haben, und den in der heiligen Schrift befchriebenen befteht.« Die Annahme Vernet's fchwebt durchaus nicht fo in der Luft, als es auf den erften Blick fcheinen möchte. Schon vor ihm und auch fpäter haben Reifende auf den konfervativen Charakter des arabifchen Volkes aufmerkfam gemacht, und es ift bekannt, dafs fich unter den Juden in der Türkei, in Marokko, Algier und Spanien Gebräuche erhalten haben, welche bis weit in die vorchriftliche Zeit hinaufreichen. Vernet war nur nicht der Mann dazu, um die nöthige Kritik zu üben und das Moderne von dem Ueberlieferten zu unterfcheiden. Er fteckte einfach die Figuren in die Koftüme hinein, die er vor Augen bekam, und in die Umgebung, wie fie fich ihm zu feiner Zeit präfentirte. Eine Neuerung war es aber immerhin, die er begründete, indem er an die Stelle des Ideal-Conventionellen das National-Charakteriftifche fetzte und dadurch namentlich die Autorität eines Ingres und feiner Schüler untergrub, welche Horace Vernet ebenfo feindlich gegenüberftanden wie Delacroix. Es blieb dann Anderen vorbehalten, namentlich den Zeichnern Doré und Bida, die von Vernet zuerft aufgeftellten Grundfätze auf das richtige Mafs zu befchränken. Er felbft erprobte fie zunächft an einer »Rebekka am Brunnen« (1835), auf welche fich die oben angeführte Stelle bezieht, und fpäter noch an einer ganzen Reihe von biblifchen Gemälden, unter denen die »Verftofsung der Hagar« (1839), »Juda und Thamar« (1843), »Judith auf dem Wege zum Holofernes« (1847), »Jofeph und feine Brüder« und der »barmherzige Samariter« (1848) hervorzuheben find. Wie geiftreich er feine Hypothefe zu begründen und zu vertheidigen wufste, erfahren wir auch aus einem Briefe, welchen er im Januar 1840 aus Damaskus an einen Freund fchrieb und in welchem es heifst: »Ich wiederhole es Ihnen, mein Lieber, diefes Land kennt keine Zeit. Es ift gleichgültig, ob Sie fich einige taufend Jahre zurückverfetzen: es ift immer diefelbe Phyfiognomie, die Sie vor Augen haben. Mögen die Kanonen ganze Bevölkerungen vor fich hertreiben und ausrotten, fo hat fich nur das Mittel geändert, nicht die Sache. Als Pharao, auf feinem Wagen ftehend, die Hebräer verfolgte, wirbelte er in der Wüfte denfelben Staub auf wie die Artillerie von Mehemet Ali. Die Araber haben fich nicht geändert!« Die Neuerung Vernet's wurde von der Kritik gebührend anerkannt; aber felbft einem Kritiker wie Heinrich Heine, der die Kunftwerke nur zum Anlafs nahm, um feinen Geift, feinen Witz und feine Begabung für das Satirifche leuchten zu laffen, entging es bei der Beurtheilung eines Gemäldes wie »Juda und Thamar« nicht, dafs Gleichgültigkeit und Indifferentismus der Grundzug desfelben ift. Die franzöfifchen Kritiker gingen mit dem Künftler, ohne fich um feine aufserordentlich grofse Popularität zu kümmern, viel fchärfer ins Gericht,

befonders mit den in Rom gemalten Bildern, welche theils der Gefchichte, theils dem Volksleben entnommen waren. Genrebilder wie die »Beichte des Räubers«, der »Kampf zwifchen Räubern und päpftlichen Garden« und die bereits erwähnte »Prozeffion des Papftes nach St. Peter« liefs man noch gelten, aber die Verfuche des Künftlers, fich in Gemälden wie der »Begegnung Raffael's und Michelangelo's« der Malerei grofsen Stils zu nähern, wurden mit unbarmherziger Strenge zurückgewiefen. Es ift bemerkenswerth, dafs Guftave Planche fchon im Jahre 1833 die innere Hohlheit Vernet's vollkommen durchfchaute und feine kunft- oder viel-



Die Poft in der Wüfte.

mehr kulturgefchichtliche Bedeutung fo richtig charakterifirte, dafs man an feinen Worten nichts zu ändern braucht. »Die Popularität Horace Vernet's«, fagt er, »hat, wenn man fie unparteiifch, ohne Hafs, Eiferfucht und Bitterkeit erklären will, eine polemifche Bedeutung. Die Kunft, welche nur in dem Ausdruck einer individuellen Phantafie ihre Genugthuung finden foll, hatte in diefen geiftreichen Pamphlets keinen möglichen Platz. Was die Neugier der Zufchauer und den Erfolg des Malers bewirkte, war nicht das treue und poetifche Bild ftrategifcher Epifoden. Gewifs nicht; man verlangte, man fuchte in diefen rafchen Improvifationen des Pinfels, in diefen Skizzen und Koketterien nur die Satire auf einen Thron, welcher mit dem Gepäck einer fremden Armee zurückgebracht worden war. Wären fie fchlechter oder beffer gewefen, die Werke von Horace Vernet

würden denfelben Erfolg gehabt haben. Man beurtheilte diefe beifsenden Anfpielungen auf die Vergangenheit nicht als Werke der Gefchichte, der Beredfamkeit und der Poefie, in welchen Wahrheit, Begeifterung und Genie eine unerläfsliche Vorausfetzung find, fondern man klatfchte ihnen Beifall wie einer aus dem Stegreif gegebenen, fchneidigen und graufamen Erwiderung; man liebte fie wie eine Rache, an welcher man felbft Theil hatte.«

Horace Vernet liefs fich durch diefe Angriffe der Kritik nicht die gute Laune verderben. Er erklärte mit feierlicher Miene, dafs er feinen Stil ändern würde, obwohl nichts davon zu merken war, er fetzte in Rom dasfelbe luftige Leben fort wie in Paris und legte fogar achtungswerthe Proben feines Muthes ab, als ihn die politifchen Ereigniffe in die Nothwendigkeit verfetzten, als diplomatifcher Vertreter Frankreichs bei dem Papfte zu fungiren. Nach der Julirevolution von 1830, welche feinen Befchützer Ludwig Philipp auf den Thron erhoben hatte, waren nämlich die Mitglieder der franzöfifchen Gefandtfchaft als Anhänger der Bourbonen nach Neapel geflohen, und der Direktor der franzöfifchen Akademie wurde deshalb mit der Wahrnehmung der diplomatifchen Gefchäfte betraut. Die Bevölkerung war den Franzofen feindfelig gefinnt, und es fehlte nicht an Drohbriefen, welchen der Künftler aber ftandhaft Trotz bot.

Nachdem Ludwig Philipp die Gründung des hiftorifchen Mufeums in Verfailles mit der ftolzen Devife: A toutes les gloires de la France! befchloffen hatte, war Horace Vernet, fein Leibmaler, der im Salon von 1833 eine Epifode aus dem Leben des Königs während der Julitage von 1830, die »Ankunft des Herzogs von Orléans im Stadthaufe«, ausgeftellt hatte und damals in Rom an einer zweiten, der »Ankunft des Herzogs im Palais Royal«, malte, einer der erften Künftler, die mit Aufträgen bedacht wurden, und zwar hatte er den unfchätzbaren Vorzug, in die jüngfte Vergangenheit hineingreifen und die erfte Waffenthat darftellen zu dürfen, welche ihren Glanz auf die junge Regierung des Königs geworfen hatte. Am 26. März 1832 hatte fich die Befatzung der Citadelle von Bona in Algierien, durch Hunger und die Artillerie der Franzofen bezwungen, ergeben müffen, und damit kam der heifs umftrittene Platz definitiv in die Hände der Eroberer. Den »Fall von Bona« follte Horace Vernet darftellen, und zu diefem Zwecke unternahm er 1833 die fchon erwähnte Reife nach Nordafrika. Er machte nicht nur forgfältige Terrain- und Lokalftudien, fondern er verfenkte fich auch in die Lichtwirkungen der afrikanifchen Sonne, die er für fein Gemälde effektvoll ausnutzte. Er wählte den Moment, wo die franzöfifchen Truppen, im Begriff angefichts der in der Bucht vor Anker liegenden Flotte in die Citadelle einzuziehen, an die vor Hunger halb verfchmachteten, auf den Wällen lagernden Araber Proviant vertheilen. Dem bunten, lebhaft bewegten Figurengetümmel giebt die erhabene Ruhe und Monotonie der Landfchaft einen wirkfamen Rahmen. Wie fehr diefes Bild aber auch durch die Lebendigkeit der Darftellung ausgezeichnet ift, fo bleibt es doch an folidem künftlerifchen Werthe hinter den kleinen Genrebildern zurück, zu welchen Vernet die Motive ebenfalls auf diefer Reife einfammelte. Seiner ganzen Natur gemäfs reizte ihn das Ungewöhnliche, das Pikant-Humoriftifche am meiften zur Darftellung, und der Erfolg, den diefe orientalifchen Genrebilder fanden, macht es unzweifelhaft, dafs Vernet's Publikum

sein Augenmerk nur auf den Inhalt, auf die mehr oder minder witzige Pointe seiner Schilderungen richtete. Während sich bei dem »Falle von Bona« und den späteren Bildern aus den algierischen Feldzügen die Komposition in Episoden auflöst, die durch keine Beziehung auf eine Hauptgruppe oder auf einen entscheidenden Vorgang zusammengehalten werden könnten, fällt dieser Uebelstand bei den Genrebildern fort, die nur mit wenigen Figuren an das Interesse des Beschauers appelliren. In Gemälden, wie der »Wildschweinsjagd« (1836) und der »Löwenjagd in der Wüste« (1839), dem schon erwähnten »Sklavenmarkte«, der »Karawane«, dem stimmungsvollen »Gebet des Arabers« und der »Post in der Wüste« (s. die Abbildung), der »Einschiffung der widerspenstigen Esel« und der den Tod ihres Kindes beweinenden »arabischen Mutter« gipfelt das ganze Kunstvermögen des Meisters, sowohl nach der Seite der Charakteristik als mit Rücksicht auf seine koloristischen Fähigkeiten, die sich, das Helldunkel ausschliessend, auf den Ausdruck gleichmässiger Heiterkeit und Helligkeit beschränkten und mit seinem zunehmenden Alter immer naiver wurden. Man kann ihn überhaupt nicht einen Maler in der eigentlichen Bedeutung des Wortes nennen: er kolorirte nur, wie man etwa schwarze Bilderbogen in Farben setzt, d. h. er fügte einen Lokalton neben den andern, ohne sich um feinere Uebergänge, um jene Zwischentöne zu kümmern, deren Feinheit und Abstufung Delacroix sein Leben lang beschäftigten. Theophil Silvestre, ein Verwandter des Meisters, hat sogar behauptet, dass die Palette desselben während seiner letzten Jahre nur folgende Farben aufwies: Bleu cru, rouge cru, vert cru, jaune cru, violet cru, blanc cru. Wer mit solchen Mitteln arbeitete, musste natürlich zurückbleiben, als der Kolorismus in der französischen Schule die Oberhand gewann und das stoffliche Interesse immer mehr in den Hintergrund drängte.

Zur Ehre Vernet's muss es übrigens gesagt werden, dass er für das ursprüngliche Genie mehr Verständniss besass als für die kalte Tendenz und Routine, wie sie sich besonders in Ingres offenbarte. Die allgemeine Abneigung, deren Gegenstand Ingres war, muss doch weniger in dem gewöhnlichen Künstlerneid als in der Persönlichkeit des rigorosen Klassizisten begründet gewesen sein. Wir erfahren, dass selbst Vernet, welcher, wie es bei Poltrons und Renommisten nicht selten ist, im Grunde doch eine sehr gutmüthige Natur war, gegen Ingres spitze Bemerkungen fallen liess, obwohl gerade dieser Künstler am wenigsten in Vernet's Domäne gerieth, vielleicht weil es letzterem missfallen hatte, dass gerade Ingres zu seinem Nachfolger im Direktorate der französischen Akademie in Rom bestimmt worden war. Am 1. Januar 1835 lief seine Amtsperiode ab, und er verliess die ewige Stadt, um sich nach Paris zu begeben, so leichten Herzens, wie kein Maler vor ihm. Er hatte zunächst noch an drei Bildern für Versailles zu arbeiten, an den Schlachten bei Jena, Friedland und Wagram, welche im Salon von 1836 zugleich mit der schon 1828 vollendeten oder doch in diesem Jahre begonnenen Schlacht von Fontenoy erschienen. An diesen Gemälden, welche einander darin gleichen, dass nicht das Getümmel oder eine entscheidende Episode der Schlacht, sondern immer der Heerführer von seinem Stabe umgeben — auf den letzten drei Bildern also Napoleon — dargestellt ist, imponirt eigentlich nur ihre Grösse. Die Komposition sowohl wie die Charakteristik der Hauptfiguren

wurden denn auch einer fcharfen Kritik unterzogen. Von dem Napoleon auf der »Schlacht bei Jena« fchrieb Guftave Planche, er fähe aus wie ein Stallknecht, der fich des Morgens zu einem Spazierritt anfchickt, und den Napoleon auf der »Schlacht bei Friedland« verglich derfelbe Kritiker mit einem Rekruten, der feinen erften Reitunterricht nimmt.

Zum Glück für Horace Vernet dachten Andere anders über ihn. Kaifer Nikolaus lud ihn zu einem Befuche nach Petersburg ein, wohin er fich noch im Jahre 1836 begab. Er machte dort einen fo guten Eindruck auf den Kaifer, dafs diefer ihn fogar feines perfönlichen Umgangs würdigte und ihm manch freies Wort geftattete, welches jedem Andern den kaiferlichen Zorn zugezogen hätte. So foll Vernet einmal dem Kaifer auf deffen Aufforderung, ein die Theilung Polens darftellendes Bild zu malen, die kühne Antwort gegeben haben: »Sire! ich habe niemals den gekreuzigten Chriftus gemalt!« Was dem Kaifer befonders an dem Künftler gefiel, war feine alle Zeit fchlagfertige Laune und feine Fähigkeit, die gröfsten Strapazen und die heftigfte Kälte zu ertragen. Da Horace Vernet den Auftrag erhalten hatte, für den Kaifer vier grofse Schlachtengemälde auszuführen, lud ihn der Monarch 1842 zu einem zweiten Befuche ein, nahm ihn auf einer grofsen Reife bis nach dem Kaukafus mit und liefs für ihn Revuen, Paraden und andere kriegerifche Schaufpiele veranftalten, damit er feine Studien danach machen konnte. In noch höherem Mafse als 1836 war er der Gegenftand gröfster Aufmerkfamkeiten und Ehrenbezeigungen. Von den Bildern vollendete er jedoch nur zwei: im Jahre 1848 die »Erftürmung von Wola« vor der Einnahme von Warfchau, welche ihm ein Honorar von hunderttaufend Francs eintrug und fich jetzt im Winterpalais zu Petersburg befindet, und eine Epifode aus dem ruffifch-türkifchen Kriege von 1826, die »Erftürmung von Varna«. Künftlerifch werthvoller als diefe grofsen Gemälde ift eine andere Frucht feiner ruffifchen Reifen, ein Schlitten mit dem Roffelenker und einem Reifenden im Schneefturm, auf welchem er wieder feine Begabung für die charakteriftifche Erfaffung des Fremdartigen dokumentiren konnte.

Bald nach feiner Rückkehr von der erften Reife nach Rufsland vollzog fich auf dem Kriegsfchauplatze in Algier ein Ereignifs, welches den franzöfifchen Waffen neuen Ruhm einbrachte und dem Könige Ludwig Philipp fehr gelegen kam, um feine fchon etwas ins Schwanken gerathene Pofition zu befeftigen. Es war die Eroberung von Conftantine im Oktober 1837. Um der Ruhmfucht der Franzofen noch mehr zu fchmeicheln, wurde Horace Vernet dazu auserfehen, auch diefe Waffenthat zu verherrlichen, und damit er dies recht ausgiebig thun könnte, ftellte ihm der König einen ganzen Saal in Verfailles zur Verfügung. Durch diefe Munifizenz, mit welcher Ludwig Philipp feine eigene Sparfamkeit, zu der er fich feit feiner Thronbefteigung entfchloffen hatte, glücklich bemäntelte, war Vernet in den Stand gefetzt, die einzelnen Phafen der Erftürmung von einander zu trennen und auf befonderen Gemälden zu behandeln. Zunächft machte fich Vernet auf den Weg, das Terrain zu ftudiren und das erforderliche hiftorifche Material zu fammeln. Mit allen Privilegien ausgeftattet, wurde er von den Kommandeuren der franzöfifchen Truppen mit jeder Auszeichnung empfangen und durch ihre Schmeicheleien, die ihren guten Grund hatten, nur in der Ueberzeugung

von der Wichtigkeit ſeiner eigenen Perſönlichkeit beſtärkt. Seine Neigung zur Prahlerei fand hier reichſte Nahrung, und ſchlieſslich bildete er ſich ein, ein hervorragendes ſtrategiſches Talent zu beſitzen. Seine perſönliche Tapferkeit, welche er 1814 an der Barrière von Clichy gegen die verbündeten Armeen bewieſen, war ihm



Erſtürmung des Thores von Conſtantine. Verſailles.

bereits über alle Zweifel erhaben, und er nahm zuletzt keinen Anſtoſs mehr daran, daſs man ihn »Herr Oberſt!« titulirte. Auf dieſer Reiſe ſammelte er auch neues Material für religiöſe und moderne Genrebilder, wobei ihm der einmal erwachſene Trieb der Forſchung nach ethnographiſch-hiſtoriſchen Ueberbleibſeln aus der bibliſchen Zeit ein ſtetig zu neuen Beobachtungen reizender Führer war. Um die Eroberung von Conſtantine würdig darzuſtellen, theilte er die Aktion in drei

Momente, welche ihm die Motive für ebenfo viele grofse Bilder darboten. Auf dem erfteren ftellte er den Beginn des Sturms, die Befchiefsung der Höhen von Cudiat-Ali dar, welche die Araber befetzt hielten, auf dem zweiten das Vorrücken der franzöfifchen Heeresfäulen, welche die Laufgräben vor der Stadt einnahmen, und auf dem dritten den Sturm auf die Thore der Stadt felbft. Eine Epifode aus dem letzteren Gemälde giebt unfere Abbildung wieder, aus welcher auch hervorgeht, wie der Künftler folche Schlachtenbilder ftets in einzelne Gruppen auflöfte und die Individuen zu Heroen machte, welche ihm auch ihren Dank nicht fchuldig blieben, fondern feinen Ruhm in alle Winde verkündeten. Diefe Kämpfe in Algierien hatten nicht wie die Siege Napoleon's einen tyrannifchen Helden, der eiferfüchtig über feinem Ruhm wachte. Bald trat diefer General, bald jener in den Vordergrund, und Horace Vernet hatte wiederum die glückliche Chance, dem Siegesruhm des »Troupier« zu dienen, der es fich zur höchften Ehre anrechnete, auf einem Gemälde Vernet's zu paradiren, und feinerfeits nicht ermangelte, für den »Colonel« die Trommel der Reklame in Bewegung zu fetzen. Wenn es fich bei diefen Kämpfen, bei welchen, ftreng genommen, das gröfsere Mafs des Heroismus auf der Seite der angegriffenen Araber lag, um die Verherrlichung eines führenden Feldherrn gehandelt hätte, wäre das Refultat ein bei Weitem geringeres gewefen. Vernet konnte ein grofses Gemälde weder nach dem Grundfatze der herrfchenden Linie, noch nach dominirenden Farbenwerthen komponiren. Vor der Erfindung der Photographie und ihrer verfeinerten Ausbildung, der Momentaufnahme, war er der Maler des Augenblicks, der eine prägnante Bewegung, eine fchnell wechfelnde Stellung, den erregten Kampf einzelner Soldaten mit jener Schärfe des Auges und jener Gefchwindigkeit der Hand, die allein feine künftlerifche Stärke ausmachen, fefthielt. Als Kunftwerke im höheren Sinne vermögen die Bilder von Conftantine daher nicht die geringfte Befriedigung zu gewähren. Aber die Schilderung aller Einzelheiten ift fo lebendig, fo wahr und fo fehr in jeder Bewegung überzeugend, dafs das äfthetifche Kunfturtheil fich im Angefichte einer folchen Wirkung befcheiden und anerkennen mufs, dafs Vernet über die Kunft in der engern Bedeutung des Wortes hinausgegangen ift und feine Handfertigkeit in den Dienft der Gefchichtsilluftration geftellt hat. Horace Vernet vollendete diefe drei Riefengemälde in einem Zeitraum von zwölf Monaten. Damit hatte aber feine »ans Lächerliche grenzende Fruchtbarkeit«, wie fich Heine ausdrückte, noch keineswegs ihren Höhepunkt erreicht. In jenem Saale des Verfailler Schloffes, welcher die Trilogie von Conftantine enthält, befinden fich noch elf gröfsere und kleinere Gemälde des Künftlers, fämmtlich aus dem Ende der dreifsiger und dem Anfang der vierziger Jahre herrührend, unter ihnen fogar Schlachtenbilder aus Mexiko neben anderen Kampfepifoden aus den algierifchen Kriegen.

Kaum hatte Horace Vernet die grofsen Schildereien des Kampfes um Conftantine vollendet, als ihn feine Wanderluft zu einer neuen Reife antrieb. Wie wir fchon gefehen haben, befchäftigte ihn das orientalifch-biblifche Problem dergeftalt, dafs er die heiligen Stätten felbft aufzufuchen befchlofs. Er ging zu Ende des Jahres 1839 über Aegypten nach Syrien und Paläftina und kehrte über Kleinafien in die Heimat zurück. Unterwegs, in Smyrna, foll jenes merkwürdige Er-

eignifs ftattgefunden haben, welches er in feinen fpäteren Jahren, wenn er guten Freunden feine Heldenthaten erzählte, als höchftes Glanzlicht dem heroifchen Tableau feiner Biographie auffetzte. Mit den übrigen Biographen oder Enkomiaften Vernet's beftätigt es auch Theophil Silveftre oder doch wenigftens die Schilderung desfelben aus dem Mund des ehrgeizigen Künftlers, der »die Lobeserhebungen mit gefchloffenen Augen wie füfse Getränke« zu fich nahm. Es konnte nicht ausbleiben, dafs das Gefpräch, wenn Jemand den fruchtbaren Meifter befuchte, auf feine Reifen oder, wie er zu fagen pflegte, auf feine »Campagnen« kam, wozu fchon die Ausftattung des Ateliers Veranlaffung bot. Silveftre reizte ihn eines Tages durch die Frage: »Es fcheint, dafs Sie oft im Feuer geftanden haben?« — »Oft?« fragte er entrüftet, und, zu feinem Diener gewendet: »Karl! zeigen Sie dem Herrn meine Hofe, die während der Junitage (1848) von Kugeln durchlöchert wurde.« Der Diener brachte nun keine Hofe, fondern einen kleinen zerfetzten Tuchlappen als einzige Reliquie aus den Kämpfen, welche der Künftler gegen die »Anarchie« ausgefochten hatte. »Und wie oft«, fuhr er fort, »bin ich in Afrika nur mit blauem Auge davongekommen! Auch habe ich das Kreuz der Ehrenlegion aus der Hand Napoleon's im Jahre 1814 nicht als Maler, fondern als Soldat im Angefichte des Feindes empfangen. Ich habe mich nicht blofs der künftlerifchen Verherrlichung der franzöfifchen Armeen gewidmet, fondern ich habe ihnen auch in eigener Perfon einige Dienfte geleiftet. Fragen Sie Ingres und die andern Maler, ob fie wie ich ihr Leben in die Schanze gefchlagen haben! Manch ein Unglück wäre vielleicht während der Kriege in Afrika nicht gefchehen, wenn Oberfte, Generäle und Marschälle auf meine Rathfchläge gehört hätten. Deshalb kennen mich auch Offiziere der Landarmee wie der Marine und gaben mir, was Rechtens ift. Wie hiefs doch der Admiral, der im Jahre 1840 (das foll vor Smyrna gewefen fein), um mir die Ausführung meines Gemäldes ‚Eroberung von Liffabon' zu erleichtern, an Bord feines Schiffes ein Scheingefecht veranftalten liefs? Aha! Admiral Lalande, ein reizender Mann. Zwei arme Kanoniere verloren bei diefer Uebung das Leben . . . Und der Kommandant, der mir zu Ehren Salven abgeben liefs Karl! Wie hiefs der?« — »Herr Montagnac.« — »Der Brave.« Bis zu welchem Grade von Einbildung Horace Vernet fchliefslich emporgediehen war, fchildert derfelbe franzöfifche Schriftfteller fehr ergötzlich, indem er feine Charakteriftik durch folgende Züge vervollftändigt: »Nach feiner Ueberzeugung hätte er die Trümmer einer gefchlagenen Armee ebenfogut in Sicherheit gebracht wie Ney und Abdel-Kader wie der wirkliche Bugeaud befiegt; er glaubte, feine Memoiren, wenn auch nicht mit derfelben Feinheit des Stils, fo doch mit mehr Geift fchreiben zu können als Chateaubriand. Er ift es gewefen, welcher dem Könige Ludwig Philipp die beften Rathfchläge gab und der allein im Stande war, bei dem Kaifer Nikolaus für verföhnliche Worte Gehör zu finden. Ohne ihn wäre Thiers von dem wüthenden Volke am 24. Februar 1848 in Stücke geriffen worden; ohne ihn wäre die franzöfifche Gefellfchaft in den Junitagen zu Grunde gegangen. Diefen Eigenfchaften des Kriegers, des Staatsmannes und des Schriftftellers müffen wir noch die Vorzüge eines Dandy hinzufügen und mit leifer Stimme die vornehmen Damen aufzählen, welche in feine Arme gefunken find.«

Wie fehr man auch in den letzten Jahren feines Lebens die künftlerifche Bedeutung feiner Werke beftreiten mochte, den einen Ruhm mufste man ihm laffen, das gröfste Gemälde auf Leinwand gefchaffen zu haben, welches bis dahin ein Maler zu Stande gebracht hatte. Es war die »Einnahme der Smala«, des Lagers von Abdel-Kader, welche am 16. Mai 1843 erfolgte und als glänzende Waffenthat ausgebeutet wurde, obwohl nur ein paar Regimenter unter der Führung des Herzogs von Aumale diefes Refultat herbeigeführt hatten. Der arabifche Häuptling, der bei dem Ueberfall des Lagers gar nicht in demfelben anwefend war, wurde dadurch nur materiell, nicht moralifch getroffen. Die Franzofen machten eine ungeheure Beute. An zwanzigtaufend Menfchen, darunter der ganze Harem Abdel-Kader's, wurden gefangen genommen; dazu kam eine Menge von Kameelen, Straufsen und anderen Thieren und der ganze Ballaft von koftbaren Stoffen und Schätzen, welcher zu einem orientalifchen Feldlager gehört. Den Wirrwarr darzuftellen, der fich im Augenblicke des franzöfifchen Ueberfalls über diefe bewegliche Stadt ergofs, war eine Aufgabe, die wie kaum eine andere zuvor für das Naturell Horace Vernet's geeignet war. Eine grofse Heldenthat hatte er wiederum nicht darzuftellen, da fich unter den zwanzigtaufend Infaffen des Lagers nur fünftaufend kampffähige befanden, und diefe hatten natürlich bei dem plötzlichen Ueberfall den Kopf verloren. Der Künftler beutete deshalb ebenfowohl die pittoresk-ethnographifche als die humoriftifche Seite des Motivs aus und löfte die ganze Aktion in eine lange Reihe von Epifoden auf. Der Auftrag gab ihm einen willkommenen Vorwand, um noch eine dritte Reife nach Algerien zu unternehmen, wo er die Früchte feines Ruhmes mit vollen Händen einfammelte. Mit der »Wegnahme der Smala« bedeckte er eine Leinwand von 66 Fufs Breite und 16 Fufs Höhe, und nur neun Monate brauchte er dazu, um diefes Riefenwerk zu vollenden. Man hatte fchon früher, als er noch an den Bildern von Conftantine malte, eine Karikatur gezeichnet, auf welcher er dargeftellt war, wie er zu Pferde, den Pinfel in der Hand an einer lang ausgefpannten Leinwand hinreitet und im Galopp malt, fo dafs das Gemälde fertig ift, fobald er an das Ende der Leinwand ankommt. Als er zum erften Male vor der ungeheuren Leinwand für die Smala ftand, foll er ganz verwirrt gewefen fein. Er mufs fich aber fchnell gefafst haben, da er mit feiner Schilderei in fo überrafchend kurzer Zeit zu Stande kam. Während er bei der Arbeit war, ereignete fich ein Zwifchenfall, bei welchem fich der im Grunde edelmüthige Charakter des Künftlers von feiner beften Seite zeigte. Da er, wie fchon gefagt, Epifode an Epifode reihte, liefs er fich von Augenzeugen einzelne Scenen erzählen, die er möglichft getreu wiederzugeben fuchte, und nach feiner Gewohnheit brachte er, wo es ging, Bildniffe von Offizieren und Soldaten an. Befonders feffelten ihn die Erzählungen eines Sergeanten, deffen charakteriftifche Figur er im Vordergrunde rechts angebracht hatte. Der ergraute Krieger war beftändig in heiterer Stimmung; nur wenn in feiner Gegenwart die Rede auf das Kreuz des Ordens der Ehrenlegion kam, wurde er traurig und nachdenklich, weil ihm trotz feines tapferen Verhaltens diefe Auszeichnung nicht zu Theil geworden war. »Was würden Sie dazu fagen«, fragte ihn eines Tages Vernet, »wenn ich Ihnen das Kreuz verfchaffte?« Der Sergeant wurde blafs, bifs fich auf den Schnurrbart und fchien mit bittendem Blick zu fagen:

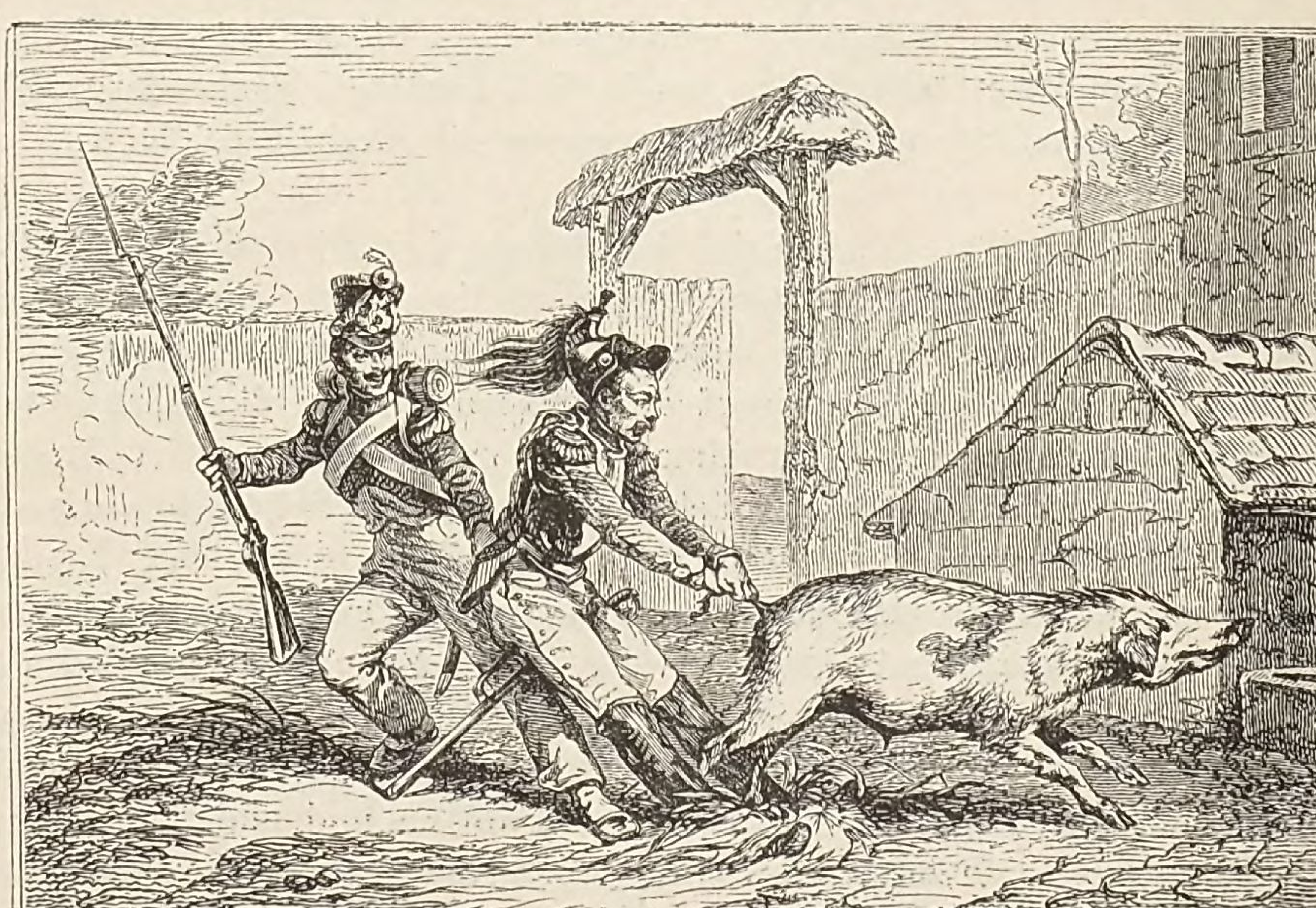
»Treiben Sie keinen Spott mit mir.« Einige Tage darauf befuchte der König Vernet's Atelier und machte dem Künftler Komplimente über feine Arbeit. »Das ift wirklich vollkommen. Herr Vernet, Sie haben ein Meifterwerk gefchaffen.« Und als Vernet ftillfchwieg, fuhr der König fort: »Was fehlt Ihnen denn? Sind Sie nicht mit fich felbft zufrieden?« — »Ach! Sire«, erwiderte der Künftler, »Sie fehen mich untröftlich. Ich mufs den ganzen Waffenrock diefes Sergeanten da wieder wegkratzen. Ich habe ihm auf die Bruft das Kreuz der Ehrenlegion gemalt, und der brave Mann trägt es nicht. Er hat es verdient, ohne es erhalten zu haben.« — »Dann«, fagte der König lächelnd, »ändern Sie nichts, Herr Vernet, diefes Kreuz fteht der martialifchen Phyfiognomie des Soldaten zu gut. Sie werden mir feinen Namen nennen, und wir werden fehen.« Drei Tage fpäter kam der Sergeant in das Atelier und warf fich dem Künftler mit Freudenthränen an die Bruft. Er hatte das Kreuz.

Es ift wahr, was Jules Clarétie fagt, man mufs das Leben und die Thätigkeit Vernet's fchildern, wie er feine Bilder malte, indem man nämlich Epifode an Epifode, Anekdote an Anekdote reiht. Wenn man feine Gemälde der Reihe nach charakterifiren wollte, müfste man ftets dasfelbe fagen. So auch von der »Wegnahme der Smala«, welche nach demfelben Prinzipe gemalt ift wie die Kämpfe um Conftantine, und von der »Schlacht bei Isly«, deren Ausführung ihm die Anregung zu einer vierten Studienreife nach Nordafrika gab. Bei diefer letzteren Darftellung, welche im Salon von 1846 paradirte, handelte es fich nicht einmal um die Schlacht felbft, fondern um den Schlufsmoment, um eine Ceremonie. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet die Scene, wie der Oberft Juffuf dem Marfchall Bugeaud die Fahne und den Sonnenfchirm des feindlichen Befehlshabers, welche die Soldaten bei der Einnahme des Lagers erbeutet hatten, überreicht. Vernet hielt fich einfach an das ihm vorgefchriebene Programm und fuchte feine Wirkung wiederum dadurch zu erzielen, dafs er die auftretenden Perfonen porträtähnlich geftaltete. »Diefes Verdienft«, fo bemerkte Planche dazu, »ift unbeftreitbar, aber es rührt nur die Familien, denen die Modelle des Herrn Vernet angehören.«

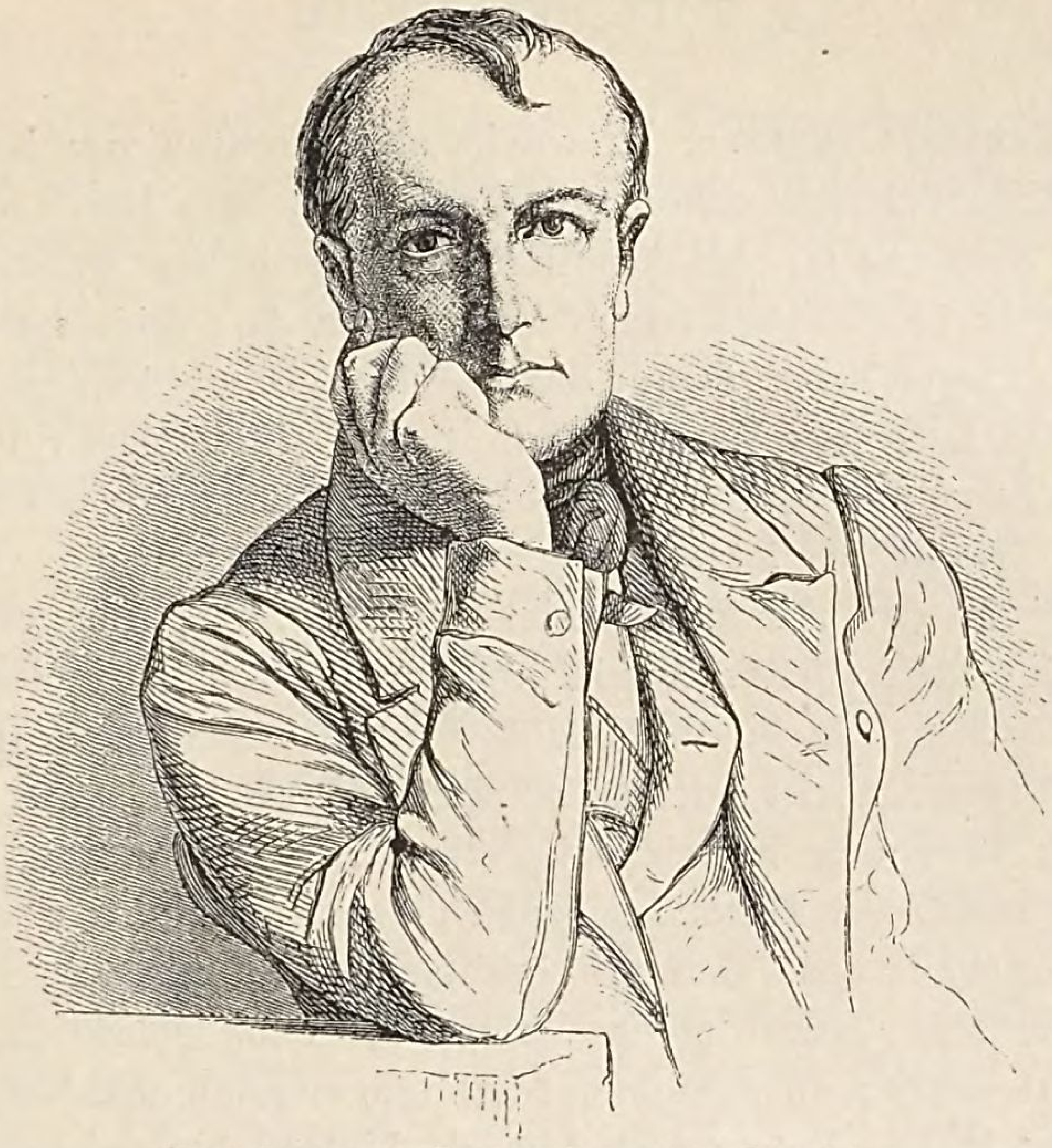
Mit diefem Bilde hatte Vernet den Höhepunkt feiner künftlerifchen Thätigkeit erreicht. An grofsen Aufträgen fehlte es ihm auch fpäter nicht, obwohl die Revolution von 1848 ihm feinen königlichen Befchützer geraubt hatte. Der Präfident und fpätere Kaifer Napoleon III. liefs von ihm die »Einnahme von Rom« (1849), die »Schlacht an der Alma« und den »Sturm auf den Malakoff« malen. Aber die frühere Wirkung blieb aus. Der Krimkrieg hatte ein anderes Gefchlecht von Militärmalern zur Reife gebracht, welche es mit ihrer Kunft viel ernfter nahmen und über eine gediegenere technifche Fertigkeit verfügten, als fie Vernet zu Gebote ftand. Mit Künftlern wie Yvon, Pils, Philippoteaux konnte Vernet nicht wetteifern, und fo mufste er es erleben, dafs fich auch die grofse Menge, welche bis dahin feine treuefte Begleiterin gewefen war, von ihm abwendete, um neu aufgegangenen Sternen zu folgen und anderen Götzen zu dienen. Er mufste noch lefen, dafs Theophil Silveftre feine Charakteriftik mit den bitteren, aber berechtigten Worten fchlofs: »Wehe den Künftlern, die nur gearbeitet haben, um den zeitgenöffifchen Plebs zu amüfiren! Bei Lebzeiten em-

pfangen fie ihre ganze Belohnung. Der Erfolg kommt ihnen glanzvoll und mafslos. Mögen fie in diefem Ruhme begraben fein, der vielleicht noch banaler ift als das Maffengrab!« Aeufsere Ehren wurden ihm übrigens noch bis an fein Lebensende zu Theil. Auf der Weltausftellung von 1855, an der er fich mit einer langen Reihe feiner bedeutendften Schöpfungen betheiligte, erhielt er mit Delacroix, Delaroche, Ingres und Decamps die höchfte Auszeichnung, trat alfo in die erfte Reihe der Grofsmeifter der franzöfifchen Malerei. Wenige Wochen vor feinem Tode fchickte ihm der Kaifer das Grofsoffizierskreuz des Ordens der Ehrenlegion mit einem Briefe, in welchem er dem »grofsen Maler einer grofsen Epoche« feine Theilnahme an den Leiden ausfprach, welche ihn auf das Krankenlager geworfen hatten.

Horace Vernet verbrachte die letzten Jahre feines Lebens ganz im Gegenfatz zu feinen früheren Gewohnheiten ziemlich einfam. Der im Jahre 1845 erfolgte Tod feiner einzigen Tochter, welche mit Delaroche vermählt war, verfetzte ihm den erften Schlag. Dann griff die Revolution von 1848 tief in fein Leben ein. Er verliefs feine prächtig eingerichtete Wohnung und zog fich in das Palais de l'Inftitut zurück, wo er in befchränkten Räumen ein der Rückerinnerung gewidmetes Dafein führte. Wie Delaroche überkam ihn im Anfang der fünfziger Jahre eine Neigung zur Frömmelei, der er fogar in einigen Gemälden, wie z. B. der »Meffe in Kabylien« (1853) Ausdruck gab. In demfelben Jahr (1856) verlor er feine Frau und feinen Schwiegerfohn. Zwei Jahre darauf heirathete er noch einmal, und er hatte wenigftens das Glück, eine treue Pflegerin zu finden, die fich feiner liebevoll annahm. Er ftarb am 17. Januar 1863 in einer Vergeffenheit, welche zu dem geräufchvollen Glanze der dreifsiger und vierziger Jahre einen melancholifchen Kontraft bildet.



Halt an! Radirung von Horace Vernet.



(Nach Boucourt in Fournel, Les artistes français.)

Paul Delaroche.

Geb. am 16. Juli 1797 in Paris; gest. daselbst am 4. November 1856.

In der Reihe derjenigen, welche durch ihre Opposition gegen den Davidschen Klassizismus und seine Ausläufer den Sturz dieses einseitigen Systems herbeiführten, war Paul Delaroche der erfolgreichste, weil seine Bestrebungen dem grossen Publikum am deutlichsten waren und zugleich von einem heiligen künstlerischen Ernst unterstützt wurden, der den geistreichen Improvisationen Horace Vernet's abging. Diesem künstlerischen Ernst dankte er auch die dauernde Gunst des Publikums. Er hütete sich weislich, die grosse Menge durch die Aufstellung eines kühnen koloristischen Programms zu brüskiren, wie es Delacroix gethan hatte, er trat vielmehr als vorsichtiger Vermittler zwischen anscheinend unversöhnlichen Gegensätzen auf. Seine künstlerische Laufbahn hat keine leidenschaftlichen Kämpfe, keine heftigen Stürme aufzuweisen. Was andere Künstler durch Genie, Temperament und Leidenschaft eroberten, gewann er durch die Zähigkeit des Charakters. Fleiss, Ernst und Ausdauer bewirkten es, dass sein Talent die höchsten Erfolge erzielte. Aber das Genie, welches die Nachwelt durch seine Schöpfungen ebenso zu überzeugen und hinzureissen vermag, wie es der Lebende durch das Gewicht seiner Persönlichkeit und seiner äusseren Erfolge im Stande war, fehlt unter den Gaben, welche ihm die Natur mitgegeben. Gleich Horace Vernet ist Delaroche nur noch eine historische Grösse, obwohl seine Ansprüche auf einen dauernden Ruhmestitel ungleich solider sind.

Paul Delaroche — so wurde er später genannt, obwohl sein Taufname eigentlich Hippolyt war — wurde am 16. Juli 1797 in Paris als der Sohn eines Kunst-

händlers und Taxators geboren. Er wuchs alfo inmitten von Kunftgegenftänden auf, und es ftellte fich ihm fchon von Jugend an kein Hindernifs in den Weg, als fich feine Begabung für den künftlerifchen Beruf klar zu erkennen gab. Nur ein Irrthum verwirrte Anfangs feinen Weg, ohne dafs feine kühle Natur jedoch fchwer daran zu tragen hatte. Damit die Familie dereinft eines zwiefachen Ruhmes geniefsen könnte, hatte der Vater beftimmt, dafs fein älterer Sohn Jules fich der Hiftorienmalerei und fein zweiter, Hippolyt oder Paul, fich der Landfchaftsmalerei widmen follte, obwohl fich letzterer mehr dem erfteren Fache zuneigte. Er ging jedoch geduldig in das Atelier Watelet's (1780—1866), der damals noch feine Landfchaften in akademifcher Manier malte und mit mythologifchen und gefchichtlichen Figuren à la Pouffin bevölkerte. Als Schüler Watelet's bewarb er fich im Jahre 1817 vergebens um den römifchen Preis, und auch fpäter, nachdem eine glückliche Wendung in feiner künftlerifchen Beftimmung eingetreten war gelang es ihm nicht, mit Hilfe des grofsen Preifes nach Rom zu kommen. Jene glückliche Wendung wurde dadurch herbeigeführt, dafs fein Bruder die Kunft aufgab und nun kein Grund mehr vorlag, der Paul Delaroche hindern konnte, fich zum Hiftorienmaler auszubilden. Nachdem er noch eine kurze Zeit bei einem untergeordneten Maler, Namens Desbordes, Unterricht genommen, trat er 1818 in das Atelier des Barons Gros ein, in welchem er vier Jahre lang unter eifrigen Studien zubrachte. Darin, dafs er Gros wählte, ift noch keine Richtung auf ein neues Ziel oder überhaupt eine beftimmte Abficht zu erkennen. David lebte in der Verbannung, und Gros, einer feiner erfolg- und einflufsreichften Schüler, war an feine Stelle als Haupt der Schule getreten. Indeffen fühlte man fchon damals, dafs Gros um ein gutes Stück über David hinausgekommen war, weil er es wagte, Stoffe aus der Zeitgefchichte in realiftifchem Sinne zu behandeln. David hatte zwar in feinen grofsen Ceremonienbildern, der »Krönung Napoleon's« und der »Vertheilung der Adler«, auch fchon Epifoden aus der Gefchichte feiner Zeit dargeftellt; aber er war dabei doch nicht von feiner klaffiziftifchen Schablone abgewichen. Gros hatte fich dagegen ungleich enger an die leibhaftige Wirklichkeit angefchloffen und fogar auf feinem »Schlachtfelde von Eylau« den kühnen Verfuch gemacht, das Element kolorittifcher Stimmung zu verwerthen, welches für David fchlechterdings nicht vorhanden war. Wenn es Gros auch nicht wagte, diefe Verfuche konfequent fortzuführen, und fogar Reue über diefelben empfand, fo konnte ihre Neuheit jüngeren Künftlern doch nicht verborgen bleiben. Géricault war es befonders, der es am klarften erkannte und diefe Gruppe von Gemälden Gros' als werthvolles Studienmaterial benutzte, und Géricault war es auch, welcher den erften Schritt des jungen Delaroche mit aufmunternder Theilnahme begleitete, ebenfo wie er es bei Delacroix gethan. Man verband damals mit der Hiftorienmalerei noch nicht den Begriff, der uns heute geläufig ift. Der Hiftorienmaler befchränkte fich nach dem von David umfchriebenen Zirkel darauf, feine Stoffe aus der Bibel, aus der antiken Mythologie und Gefchichte und aus den klaffifchen Dichtern des Alterthums, wie Homer und Virgil, zu nehmen. Ein Mehreres gab es nicht, bis Delacroix mit energifcher Hand die Schranken niederrifs und Alles für darftellbar erklärte, was im Bereiche gefchichtlicher Erkenntnifs und dichterifcher Erfindung liegt. Das gefchah aber erft im Salon von 1822, in

demfelben, in welchem Delaroche mit feinem Erftlingswerke, der »Rettung des Joas durch Jofabeth«, erfchien. Obwohl es noch völlig im Geifte der alten Schule gehalten und namentlich in den Stellungen und Geberden zu theatralifch war, konnte Delaroche mit dem Erfolg diefer erften Schöpfung zufrieden fein. Sie erregte die Aufmerkfamkeit der Kritik und vermittelte ihm die Freundfchaft Géricault's, dem er manche gute Lehre verdankte. Er fah aber auch ein, dafs er auf dem ausgetretenen Pfade der biblifchen Hiftorienmalerei nicht weiterkommen würde, und that fchon im Salon von 1824 den erften fchüchternen Schritt auf dasjenige Gebiet, auf welchem fehr fchnell feine Lorbeeren wachfen und blühen follten. Von den vier Gemälden, welche er 1824 ausftellte, dem »hl. Sebaftian«, der »Predigt des hl. Vincenz von Paula vor Ludwig XIII.«, »Filippo Lippi und Lucrezia Buti« und dem »Verhör der Jungfrau von Orleans im Kerker durch den Kardinal von Winchefter«, wies das letztere auf das Ziel, dem Delaroche zufteuern wollte. Er hatte fchon damals Selbfterkenntnifs genug gewonnen, um einzufehen, dafs er in der Geftaltung von dramatifchen Momenten durch Kompofition und Farbe mit Delacroix nicht würde wetteifern können. Seine Klugheit bewahrte ihn auch davor, fich auf eine fchiefe Ebene zu begeben, auf welcher er leicht zu Fall kommen konnte, zumal da er nicht die Kraft in fich fühlte, fich von einem Sturze wieder aufzuraffen. Endlich mochte er fchon damals die Empfindung haben, dafs über kurz oder lang eine Zeit kommen müfste, wo die franzöfifche Gefellfchaft das unabweisbare Bedürfnifs haben würde, alle gewaltfamen Erfchütterungen abzulehnen. Er fah voraus, dafs in der Politik wie in der Kunft einmal auch die ausgleichenden und ftaatserhaltenden Elemente, die »Mittelparteien«, an das Regiment kommen würden, und diefe Zeit kam in der That. Als fie kam, fand fie den hervorragendften künftlerifchen Interpreten ihrer Beftrebungen, den Maler des Kompromiffes, bereits auf der Höhe feines Ruhmes.

Delaroche gelangte fchnell genug zu diefer Höhe. Für feine Ausftellung im Salon von 1824 erhielt er bereits eine Medaille erfter Klaffe, womit nur allgemeinen Wünfchen entfprochen wurde, da Delaroche, nach dem Ausfpruche eines Kritikers, das Kunftftück fertig gebracht hatte, »die Zuftimmung der verfchiedenften Klaffen von Kunftfreunden, deren Gefchmack fich geradezu entgegengefetzt ift«, zu finden. Am meiften griff den Befuchern des Salons freilich die Kerkerfcene mit der rührenden Geftalt der auf dem Stroh liegenden kranken Johanna an das Herz. Ueber Griechen und Römern hatte man die Helden und Heroinen des eigenen Landes, über dem theatralifchen Pathos der kalten Antike hatte man die warme, von Zeit und Ort unabhängige Empfindung des Herzens vergeffen. Die Literatur hatte überdies einen fruchtbaren Boden vorbereitet. Wenn fich auch Delaroche vor den Kühnheiten und Extravaganzen der romantifchen Schule in der Malerei hütete, fo konnte er doch nicht gleichgültig gegen die Schöpfungen der romantifchen Dichter und die der Erforfchung des Mittelalters zugewendete Gefchichtsfchreibung bleiben. Alfred de Vigny, Cafimir Delavigne, ja felbft Viktor Hugo wurden von Einflufs auf feine geiftige Richtung, und Thierry Guizot, Mignet waren die Hiftoriker, welche ihm die Motive zu feinen Gemälden boten. Da er von vornherein die Erfindung als feine fchwächfte Seite erkannte und doch die Nothwendigkeit in fich fühlte, eine neue Bahn zu eröffnen, erklärte

er, dafs die Phantafie nichts Befferes zu erfinnen vermöchte, als die in den Büchern der Gefchichte enthaltene Realität der Ereigniffe böte. Was mit Hilfe der dichterifchen Kraft zu leiften wäre, hätten die alten Meifter erreicht. Nun gälte es, für die grofsen Thaten, für die grofsen Männer und Frauen der Weltgefchichte eine malerifche Erfcheinungsform zu finden, dabei aber auf dem Wege der pragmatifchen Gefchichtsfchreiber vorzugehen, indem Charaktere zu analyfiren, Urfachen blofszulegen und Wirkungen darzuftellen wären. Das ift das Programm des echten Hiftorienmalers. Schade nur, dafs Delaroche in der Praxis erheblich davon abwich, weil es ihm, ruhmbedürftig wie er war, am Ende doch vor Allem auf einen augenblicklich durchfchlagenden Effekt auf die Stimmung des Publikums ankam.

Die folgenden drei Jahre waren für Delaroche eine Zeit unabläffiger Studien. Er fchlug jetzt die Bücher der Gefchichte nicht mehr auf das Gerathewohl auf, fondern er wufste, was er zu fuchen hatte, um einen mit feinem Wefen völlig übereinftimmenden Stoff zu finden. Bereits der Salon von 1827 entrollt in vier Gemälden das vollftändige Programm des Künftlers und liefs daneben auch die Quellen erkennen, aus denen er fchöpfte. Was ihn an der Gefchichte reizte, war nicht die eherne Kraft des Heldenthums, fondern das beklagenswerthe Schickfal von Unterdrückten und Märtyrern oder felbft von folchen, die eigene Schuld durch fremde, brutale Gewaltthat büfsen mufsten. Bei einer Menge, welche nicht mehr Partei zu nehmen braucht, weil fie materiell an den Vorgängen unbetheiligt ift, ftellt fich leicht das Mitgefühl mit den »Märtyrern der Gefchichte« ein, auch wenn die ftrenge Gefchichtsfchreibung ihre Thaten und Sünden nicht entfchuldigen kann. Auf diefe Beobachtung ftützte fich Delaroche bei der Wahl feiner Stoffe. Jene vier Bilder des Salons von 1827 waren die »Ermordung des Parlamentspräfidenten von Touloufe Duranti« (im Louvre), eine »Scene aus der Bartholomäusnacht« (im Mufeum zu Königsberg), »Flora Macdonald dem nach der Schlacht bei Culloden in eine Höhle geflüchteten Prätendenten Lebensmittel bringend« und der »Tod der Königin Elifabeth« (im Louvre). Bei den drei erften geht fchon aus dem Titel hervor, worin der ftoffliche Reiz lag. Duranti war ein unfchuldiges Opfer der Volkswuth. Im Angefichte feiner Gattin und feiner jungen Kinder wurde er von der tobenden Menge aus einem Klofter geriffen und umgebracht. Die Scene aus der Bartholomäusnacht fchildert, wie der junge Caumont de la Force vor den Streichen der Mörder mitten aus dem Blutbade herausgerettet wird, und Eduard von Schottland ift fchon deshalb des Mitleids ficher, weil er ein intereffanter Unglücklicher ift. Aber auch das vierte Bild appellirt an unfer Mitleid, wenngleich es nicht ohne Weiteres verftändlich ift. Delaroche wollte nämlich zur Anfchauung bringen, dafs Elifabeth an den Gewiffensqualen ftirbt, welche ihr die übereilte Hinrichtung ihres Günftlings Effex bereitet hat. Hier wie auf den meiften Hiftorienbildern des Künftlers geht die Anekdote neben der Weltgefchichte her. Aufser durch den Reiz des Stofflichen fuchte Delaroche in diefen Gemälden dadurch zu wirken, dafs er nach höchfter Realität ftrebte. Der Befchauer follte glauben, dafs das, was er fah, fich wirklich vor feinen Augen zutrüge. Dafs dies feine Abficht war, geht aus einem Briefe hervor, welchen er nachmals aus Anlafs des Gemäldes »Marie Antoinette nach

der Verkündigung des Todesurtheils« (1851) an einen Freund fchrieb. »Ich kann mich irren«, fo fagt er darin, »aber bei einem Gegenftande wie diefem hier, deffen Handlung gewiffermafsen geftern vor fich gegangen ift, liegt feine Idealität, feine wirkliche Poefie in der Wahrheit. Deshalb kann ich mir mit gutem Gewiffen keinen Vorwurf daraus machen, die Königin zu dick dargeftellt zu haben; denn das ift die ftrikte Wahrheit, ebenfo wenig wie ich es bedauern werde, fie mit blofsem Kopfe gemalt zu haben, was ebenfalls hiftorifch ift. Es ift nothwendig, dafs der Befchauer, welcher unbeeinflufst an das Gemälde herantritt, fofort glaubt, was er fieht, wenn man ihn tief bewegen will.« Diefe Ueberzeugung brachte ihn im Verein mit feiner Lektüre dazu, alle Aeufserlichkeiten, alle Details, alles Beiwerk mit realiftifcher Treue, mit gründlicher Sorgfalt und »hiftorifch echt«, foweit man es damals vermochte, wiederzugeben, und zwar mit dem ganzen Aufwand koloriftifchen Könnens, der zu jener Zeit überhaupt möglich war. Diefer treue Anfchlufs an die Wirklichkeit und die den Niederländern abgelernte Virtuofität in der Schilderung der Stoffe bildet das zweite der Momente, durch welche fich der Erfolg des Künftlers bei dem grofsen Publikum erklärt. Um diefes Ziel zu erreichen, fchreckte Delaroche, hier den Romantikern folgend, nicht vor dem Grauenerregenden, ja, nicht vor dem Häfslichen und Widerwärtigen zurück. Er läfst die Königin Elifabeth fich in fchrecklichem Todeskampfe auf Teppichen winden, die auf dem Erdboden liegen, und dazu bilden die prächtigen Sammet- und Seidengewänder der mit Juwelen gefchmückten, die Königin umgebenden Hofdamen einen mit kühlem Raffinement berechneten Kontraft. Viktor Hugo hatte die pittoresken Reize der mittelalterlichen Architektur für die Kunft erft wieder entdeckt, und Delaroche war mit klugem Inftinkt einer der erften, der fie in der Malerei ausbeutete. So ift auf jener Scene aus der Bartholomäusnacht der architektonifche Hintergrund fehr gefchickt benutzt, um das Unheimliche der Stimmung zu verftärken. Der Salon von 1827 ift auch noch infofern für Delaroche bedeutungsvoll, als die »Ermordung Duranti's« das einzige feiner Werke ift, bei welchem er in der Schilderung eines erregten Volkshaufens mit grofsem Glück einen dramatifchen Accent anfchlug. Es blieb bei diefem einen Verfuch auf dem Gebiete dramatifcher Darftellung im eigentlichen Sinne, weil der Künftler einerfeits, wie fchon bemerkt worden, einfah, dafs er hier auf die Dauer doch nicht mit Delacroix wetteifern könnte, andererfeits, weil es nicht in fein Syftem gepafst hätte, wenn man über der leidenfchaftlichen Darftellung des Moments die forgfältige und bis ins kleinfte Detail gewiffenhafte Durchführung des Nebenfächlichen überfehen haben würde. Delaroche war Spezialift in gemalten »Monologen«. Sie hob er mit Vorliebe aus dem Organismus eines Dramas heraus und gab damit Räthfel auf, mit deren Löfung fich das Publikum gar zu gern befchäftigte. So erzählt Heine, dafs die Befucher des Salons von 1831 fich am meiften darüber den Kopf zerbrachen, was fich wohl Cromwell auf dem Bilde des Künftlers bei Eröffnung des Sarges mit der Leiche Karl's I. gedacht hätte.

Diefer Salon von 1831 war einer der gröfsten Triumphe, welche Delaroche erlebt hat. Wie für andere Künftler war auch für ihn das Jahr 1830 von grofser Wichtigkeit gewefen. Durch die Thronbefteigung Ludwig Philipp's erhielt Horace Vernet Aufträge über Aufträge. Delacroix konnte jene für die Entwickelung

feiner koloriftifchen Fähigkeiten entfcheidende Reife nach Nordafrika machen, und Delaroche fah fich mit Genugthuung einer Gefellfchaft gegenüber, welche mit liebevollem Verftändnifs auf alle feine Intentionen einging. Für feine Zeit hatte Delaroche, dem es übrigens auch nicht an Staatsaufträgen fehlte, jedenfalls damit das befte Los gezogen. Kein Künftler vermochte in gleichem Mafse die literarifch-artiftifchen Neigungen des »gebildeten Bürgerthums« zu befriedigen, ohne die Gemüther mehr aufzuregen und zu erfchüttern, als für das allgemeine Wohlbefinden zuträglich war. Es fügte fich, dafs die vier Gemälde des Salons von 1831 den Bedürfniffen einer gelinden Emotion vortrefflich entgegenkamen, und da fie fich fo vollkommen mit dem künftlerifchen Ideal der franzöfifchen Gefellfchaft von 1830—1845 deckten, wurden fie für das Schaffen des Künftlers eine geraume Zeit hindurch prototypifch. Es waren »Richelieu mit den gefangenen Cinq-Mars und de Thou auf der Rhone fahrend« (f. die Abbildung) und »Mazarin auf dem Sterbebette«, als Seitenftücke gedacht, »die Söhne Eduard's im Augenblicke vor ihrer Ermordung« (im Louvre) und »Cromwell am Sarge Karl's I.« (im Mufeum zu Nimes). Bei drei von diefen Bildern wirkt zunächft wieder das erprobte Motiv, das Mitleid mit zwei Gefangenen, die in der Blüthe ihrer Jugend von einem unbarmherzigen Henker zum Tode geführt werden, die Theilnahme für einen gemordeten König, deffen einzige Schuld der Leichtfinn war, und die Herzensangft der Befchauer um zwei unfchuldige Kinder, denen die Mörder nahen. Auf dem vierten Gemälde wirkte dagegen wiederum der Kontraft zwifchen dem allmächtigen Staatsmann, dem nur der Tod an diplomatifcher Kunft überlegen ift, und dem luftigen Treiben der fcherzenden und Karte fpielenden Hofgefellfchaft in feinem Krankenzimmer. Gleich ausgezeichnet war bei allen vier Bildern die malerifche Behandlung, die für die damalige Zeit einzig daftehende Genauigkeit im Lokalkolorit und die für jede Situation klug berechnete Beleuchtung, deren Wichtigkeit als Stimmungsmacher von Delaroche in vollem Mafse erkannt worden war. Dasjenige Element, welches wir als prototypifch für eine Reihe von fpäteren Schöpfungen des Künftlers bezeichnet haben, war die unheimliche Spannung, die fich beim Anblick diefer Bilder eines jeden Befchauers bemächtigte. In der virtuofen Ausbeutung diefes Elementes ift ein grofser Theil der Erfolge des Künftlers begründet. Er ging dabei in doppelter Weife vor, indem er nämlich entweder den Moment vor einer unheilvollen That oder einem folgenfchweren Entfchluffe zum Gegenftande feiner Darftellung wählte oder indem er den Augenblick nach einer folchen That, einem folchen Entfchluffe, einem Todesurtheil oder einer ähnlich verhängnifsvollen Meinungsäufserung fchilderte. Er arbeitete dabei ftets mit den einfachften Mitteln des Effekts, mit Kontraften; aber er war klug genug, die Kontrafte fo abzudämpfen, dafs man den groben Mechanismus nicht merkte, der den ganzen blendenden Apparat in Bewegung fetzte. Was andere Künftler durch geniale Intuition, durch Geift und Witz fchufen, fuchte Delaroche durch feine Berechnung zu erreichen, die felten fehl fchlug, fondern faft immer den erwarteten Erfolg einbrachte. Guftav Planche war der einzige Kritiker, der fich felbft in den Tagen, wo der Ruhm von Delaroche am höchften ftand, nicht täufchen liefs. Er liefs fich nur zu der Anerkennung herbei, dafs Delaroche ein gefchickter und glücklicher

Maler, aber dafs feine Malerei weder gut noch folid wäre. Er wies fogar mit fchneidender Ironie nach, dafs alle Möbel und Kleider, welche Delaroche fo na-



Richelieu mit den gefangenen Cinq Mars und de Thou auf der Rhone.
Nach dem Stich von Girard.)

türlich wiederzugeben wufste, den Fehler hätten, keine Spuren des Gebrauchs an fich zu tragen, fondern gänzlich neu zu fein, dafs fogar der künftlich auf die Tifche gelegte Staub »neu« wäre. Mit diefer boshaften Bemerkung traf der Kri-

tiker den wunden Fleck des Künftlers, bei welchem die Infpiration nicht aus der Phantafie, fondern aus dem Studium und der Berechnung entfprang. Bis zu welchem Grade von Kaltblütigkeit er diefe Studien betrieb, lehren am deutlichften feine Vorarbeiten zu der im Salon von 1835 ausgeftellten »Ermordung des Herzogs von Guife«. Er machte nicht nur eingehende Studien in jenem Saale des Schloffes von Blois, in welchem fich die Begebenheit zugetragen hatte, fondern er liefs fich auch ein kleines Modell des Zimmers mit allen Möbeln und Stoffen anfertigen und fetzte kleine Wachsfiguren hinein, die er felbft modellirte. Diefe Methode wurde bald ein allgemeines Hilfsmittel, welches fchliefslich in den Gebrauch der franzöfifchen Kunftfchulen, der Akademie in Rom und der Parifer Ateliers überging. Man baute fich Käften »nach Art der Puppenftuben, in welche man das Licht fo hineinfallen liefs, wie man es gerade für den beabfichtigten Beleuchtungseffekt brauchte«. An die Stelle der Wachsfiguren traten »fpäter bewegliche Drahtlkelette, die von den Modellen in den Ateliers verkauft wurden und die man alsdann mit Wachs bekleidete«. Es konnte nicht ausbleiben, dafs aus einer fo handwerksmäfsigen Methode fchliefslich eine geift- und feelenlofe Theatermalerei herauswuchs, als deren Vater Delaroche zu betrachten ift.

Noch in einem anderen Punkte war der Salon von 1831 für das Streben des Künftlers charakteriftifch. Wenn man annehmen darf, dafs er nach dem höchften Ruhm des Hiftorienmalers ehrlich und aufrichtig rang und dafs er nicht ein raffinirter Spekulant war, fo mufs man zum wenigften fagen, dafs er fich in einem fchweren äfthetifchen Irrthum befunden hat. Er verwechfelte nämlich das Tragifche mit dem Traurigen und rührte nur, wo er erfchüttern wollte oder follte. Diefer Zwiefpalt ift den Zeitgenoffen nicht verborgen geblieben. Guftav Planche hat das fehr klar durchfchaut, und zu feiner Unterftützung können wir ein Urtheil von Cornelius anführen, der in diefem Punkte unzweifelhaft kompetent war, da er niemals zum Traurigen, faft immer jedoch zum Tragifchen und Erfchütternden kam, wo es in feinem Plane lag. In der Erinnerung an einen Aufenthalt zu Paris im Jahre 1838 fagte Cornelius zu feinem Schüler Lohde: »Auch der Delaroche, das war ein lieber Menfch, habe ihn recht gut gekannt, ein reines, volles Streben. Schade, dafs er auf falfchem Wege war. Ich fagte es ihm auch einmal. Die Tragik in der Kunft mufs ftets eine verföhnende fein, fie mufs nicht beklemmen und niederdrücken, fie mufs befreien und emporheben. Das hat felbft ein Aefchylus in feiner ganzen Wahrheit erfafst, und beim Shakefpeare kann Jeder lernen. Ja, diefe Erkenntnifs foll auch ein Nagel zu Delaroche's Sarg gewefen fein: er ftarb troftlos, unzufrieden mit feinen Werken.«

Nach dem Erfolge des Salons von 1831 wurde Delaroche zum Mitglied der Akademie gewählt, und 1833 erhielt er eine Profeffur an der École des beaux-arts, an welcher er bald eine umfaffende und einflufsreiche Lehrthätigkeit entfaltete, durch die fein künftlerifches Schaffen jedoch keinerlei Einbufse erlitt. Er arbeitete um diefe Zeit an zwei grofsen Gemälden, von denen das eine, die »Hinrichtung der Jane Gray« oder vielmehr einen Moment vor derfelben darftellend, im Salon von 1834 erfchien, während das andere, die »Ermordung des Herzogs von Guife«, erft im Salon von 1835 zur Ausftellung gelangte, als fich Delaroche in Italien befand. Diefe beiden Schöpfungen lieferten die befte Illuftra-

tion zu dem, was wir oben über das »Moment der Spannung«, einen der wichtigften Faktoren in der Kunft von Delaroche, gefagt haben. In beiden Gemälden ift das Unheimliche die Grundftimmung, bei dem erften noch verftärkt durch die tiefe Rührung, welche jeden Befchauer überkommen mufs, wenn er auf das jugendliche Weib blickt, welches mit verbundenen Augen niedergekniet ift und mit den Händen, die ihr greifer Begleiter Sir Thomas Brydge führt, nach dem Blocke taftet. Selbft den Henker liefs Delaroche eine Regung des Mitleids fpüren, da der Mann das Richtbeil unter feinen Mantel zu verbergen fucht. Das Arrangement war fo getroffen, dafs die beiden Begleiterinnen der unglücklichen Königin, Sir Thomas Brydge und der Henker noch von dem Halbdunkel des Kerkers umgeben find, während ein voller, kalter Lichtftrahl auf die mit einem weifsen Atlaskleide angethane Königin und auf den ganzen Hinrichtungsapparat, den Richtblock, das mit fchwarzem Tuch ausgefchlagene Schafott, das grüne Sammetkiffen, auf welchem Jane Gray niederkniet, und auf das Stroh fällt, welches fich bald mit dem Blute der Aermften färben foll. Das Publikum gerieth, wie die gleichzeitigen Berichte fagen, in Ekftafe. Namentlich bewunderte man die Bewegung der Heldin, das rührende Taften der Hände und die krankhafte Bläffe der Schultern. Nur die Kritik liefs fich nicht täufchen. Man fah wohl eine Vervollkommnung der Mache, aber keinen geiftigen Fortfchritt. Man verglich den dargeftellten Charakter mit der hiftorifchen Jane Gray und fand, dafs die Schülerin Plato's fich viel refignirter und muthiger auf dem Schafott benommen hatte als die zitternde Geftalt, welche von Delaroche gemalt worden war. Guftav Planche behauptete fogar, dafs die Kompofition nicht das Eigenthum des Künftlers, fondern einer englifchen Illuftration nachgebildet fei, welche die Hinrichtung der Maria Stuart darftellte. Auch der Korrefpondent des deutfchen »Kunftblattes« unterzog das Bild einer fcharfen Kritik, die in den meiften Punkten zu Ungunften des Malers ausfiel. »Am wenigften gelungen«, fchrieb er, »find die beiden Geleitsdamen der Königin, fie find theatralifch; die Verzweiflung der einen erinnert an das Manoeuvre franzöfifcher Schaufpielerinnen und die Ohnmacht der anderen an die Parifer Soirées, wo man mit vielem Anftand und leicht graziös ohnmächtig wird.« Die Franzofen hatten im Gegentheil herausgefunden, dafs die Figuren von Delaroche fich durch die Abwefenheit des theatralifchen Pathos auszeichneten, an welchem die David'fche Schule am Ende zu Grunde gegangen war. Diefe Meinungsverfchiedenheit zwifchen deutfchen und franzöfifchen Beurtheilern erklärt fich jedoch ganz natürlich, wenn man in Betracht zieht, dafs die Geberdenfprache und die Attitüde der Romanen ganz andere find als die unfrigen. Was uns bereits als Bühnenpathos und Theatermanier erfcheint, fieht der Franzofe unter der Beleuchtung des ihn umgebenden Lebens noch als etwas ungemein Natürliches an. Die Grenze, an welcher bei ihm das Theatralifche anfängt, ift viel weiter hinausgefchoben. Ueber die koloriftifche Seite des Gemäldes fchrieb der deutfche Kritiker: »Die Farbengebung ift glänzend und verdient Lob, doch hat das Kolorit, fo blendend es auch ift, keine gefällige Harmonie und Einheit. Das weifse Gewand Johannens, der fchwarze Pelzmantel von Sir Thomas Brydge, die dunkelrothen Hofen des Henkers und das braunviolette Kleid einer der Hofdamen bilden einen ftarken Wechfel, ein etwas unzartes Verhältnifs der Farben.

Der Ton ift an einzelnen Stellen zu dunkel, an anderen zu hell, und das Ganze ift noch weit entfernt von jenem idealen Kolorit, deffen Schöpfer Correggio und deffen wefentlicher Beftandtheil das Helldunkel ift. . . . Delaroche neigt eher zu Rembrandt'fcher Manier der Farbengebung; er fucht feine Wirkung mehr durch die Beleuchtung als durch die harmonifche Vertheilung der Lokalfarben zu erreichen, indem er, wie Rembrandt, mehr einer gefperrten als einer freien Beleuchtung fich bedient, wodurch die Wirkung allerdings ftärker, aber weniger gefällig und befriedigend wird.«

Diefe Ausftellungen der Kritik beeinträchtigten den äufseren Erfolg der »Jane Gray« keineswegs. Delaroche erhielt nicht nur das Offizierskreuz der Ehrenlegion, fondern auch einen grofsen Staatsauftrag, die Ausmalung der Madeleinekirche. Bei feiner grofsen Gewiffenhaftigkeit befchlofs er, nachdem er lange über Annahme oder Ablehnung gefchwankt hatte, nicht ohne Weiteres an die Arbeit zu gehen, fondern durch eine Studienreife nach Italien eine gründliche Vorfchule in der monumentalen Malerei durchzumachen. In der Kenntnifs der italienifchen Meifter hatte er es ohnehin noch nicht weit gebracht. Die grofsen Niederländer, insbefondere Rubens und van Dyck, aber auch die eleganten Kleinmeifter des Sittenbilds, dann Holbein und Dürer waren feine Lieblinge, weil fie das Haupt- und das Nebenfächliche mit gleicher Sorgfalt umfafsten. Nach italienifchen Meiftern hatte er noch nicht ftudirt, und diefem Mangel wollte er in Italien abhelfen. Zuvor vollendete er jedoch noch die »Ermordung des Herzogs von Guife« (f. die Abbildung), welche man als den Höhepunkt alles deffen bezeichnen mufs, was Delaroche auf dem Gebiete der hiftorifchen Malerei erreicht hat und bei der einmal von ihm feftgehaltenen Methode erreichen konnte. Hier ift der unheimlich fpannungsvolle Moment nach einer Kataftrophe dargeftellt. Der Ermordete ift noch im Tode der Held, zu deffen Bewältigung faft ein Dutzend Leute von jener widerlichen Sorte nöthig war, die am Hofe Heinrich's III. unter dem Namen »Mignons« bekannt waren. Delaroche hat fehr draftifch gefchildert, wie fich der elende König noch vor dem Todten fürchtet, wie er zögernden Schrittes die Portière zurückfchlägt, wie die Höflinge erleichtert aufathmen, weil der thatkräftige Gegner ein Opfer ihres Verrathes geworden, wie fie einander in der Anpreifung ihrer Heldenthaten zu überbieten fuchen. Kein Regiffeur einer Opernbühne würde das Arrangement wirkungsvoller geftaltet haben: rechts das Himmelbett, von welchem uns auch nicht eine einzige Arabeske erfpart worden ift, dann der Todte, der im Sturz den einen Bettvorhang beinahe herabgeriffen hat. eine Paufe, welche durch den Blick auf den Kronleuchter, den Betaltar, das Tabernakel darüber und zwei Schränke ausgefüllt wird, ferner die Gruppe der Mörder, auf welche jedoch wiederum die peinliche Detaillirung des Kamins einen niederdrückenden Einflufs ausübt, und zum Schlufs der König, dem es ganz recht gefchieht, wenn feine Perfönlichkeit durch das Schnitzwerk der Sopraporte, durch die fchweren Falten der Portière und durch die Truhe zu feiner Rechten vernichtet wird. Selbft der Rifs, welcher durch die Kompofition geht und das Mobiliar zwifchen die Gruppen fchiebt, ift das Refultat feiner Berechnung. Aber diefe Berechnung ftimmt in allen Faktoren fo genau, dafs das Refultat ein völlig überzeugendes ift. Wie bei jedem Rechenexempel ift jedoch auch hier nur der Ver-



Die Ermordung des Herzogs von Guise. Schloſs Chantilly.

ftand betheiligt. Im Hinblick auf diefes Gemälde hat Guftav Planche das boshafte Wort gefprochen, dafs Delaroche ein »gefchickter Tapezierer, ein geiftreicher Kunfttifchler ift«, aber kein Maler, der jemals zur »grofsen und fchönen Malerei« gelangen würde. Guftav Planche hat das Unglück gehabt, immer die Wahrheit zu fagen. Er hat fich niemals dazu herbeigelaffen, den Götzen des Tages zu dienen, welche ihm fein elendes Dafein hätten erleichtern können, fondern er ift ftets auf der Seite der Genies gewefen, welche felbft darbten, aber immer bereit waren, den letzten Heller mit dem unbeugfamen Freunde der Wahrheit zu theilen. In Bezug auf Delaroche hat Planche wenigftens die Genugthuung gehabt, feine Vorausfagungen beftätigt zu fehen, und auch die Folgezeit hat nichts daran ändern können. Im Jahre 1881 fchrieb Georges Lafeneftre in einer Befprechung der Kunftfammlungen im Schloffe von Chantilly, in welchem fich die »Ermordung des Herzogs von Guife« gegenwärtig befindet, über diefes Bild: »Fünfundvierzig Jahre haben unzweifelhaft diefes berühmte Gemälde etwas nachdunkeln laffen, die Schwärze der Schatten erhöht, die Helligkeit des Beiwerks getrübt. Die Zeichnung des Künftlers ift nicht beftimmt, fein Kolorit nicht reich genug, um ohne Schaden ein fo verhängnifsvolles Nachdunkeln ertragen zu können. Indeffen bleiben unter einem etwas kalten Nebel feine feltenen Vorzüge als Komponift, Hiftorienmaler und Dramaturg vollkommen beftehen.« Nachdem er dann eine Parallele zwifchen Delacroix und Delaroche gezogen, fährt er fort: »Der eine fchreibt in Verfen, der andere in Profa; der eine hat das Epos im Auge, der andere analyfirt die Gefchichte Die ‚Ermordung des Herzogs von Guife‘ bleibt immer noch der vollftändigfte Ausdruck der anekdotifchen Schule und das noch nicht übertroffene Mufter der dramatifchen Kompofition, welche fich fo treu wie möglich an die Wirklichkeit der Gefchichte anfchliefst.«

Im Juni 1834 trat Delaroche feine Reife an, in Gefellfchaft des Landfchaftsmalers Eduard Bertin, feines Freundes und Schülers Henri Delaborde, welcher die Prinzipien feines Meifters auch mit grofsem Gefchicke in der Preffe verfocht, und eines zweiten Schülers. Nachdem fie fich eine Zeitlang in Florenz und in anderen Städten Toskanas aufgehalten, zogen fie fich nach dem Klofter von Camaldoli in den Apenninen zurück, wo Delaroche in glücklicher Abgefchiedenheit nach den gefammelten Eindrücken Skizzen für die Ausfchmückung der Madeleinekirche entwarf. Erft gegen Ende des Jahres wurde die Reife nach Rom fortgefetzt, und hier durfte Delaroche fein Lebensglück begründen, indem ihm die fchöne und feinfinnige Tochter Horace Vernet's angetraut wurde, welche feinem künftlerifchen Streben ein inniges Verftändnifs und warme Theilnahme entgegenbrachte. Wenn fich in Rom auch gerade nicht ein Umfchwung in feinen Anfchauungen und in feinem Stile vollzog, fo blieben doch einerfeits die in Italien gefehenen Denkmäler religiöfer Malerei und andrerfeits das bunte Geftaltengewimmel des italienifchen Volkslebens nicht ohne Eindruck auf ihn, der fich durch zwei fpätere Reifen in den Jahren 1838 und 1843 noch vertiefte.

Der Hauptzweck allerdings, der ihn nach Italien geführt hatte, follte nicht erreicht werden. Bei feiner Rückkehr nach Paris erwartete ihn eine fchwere Enttäufchung. Man hatte inzwifchen gefunden, dafs die Ausmalung der Madeleinekirche Stoff genug bot, um zwei Maler zu befriedigen, und man hatte daher die

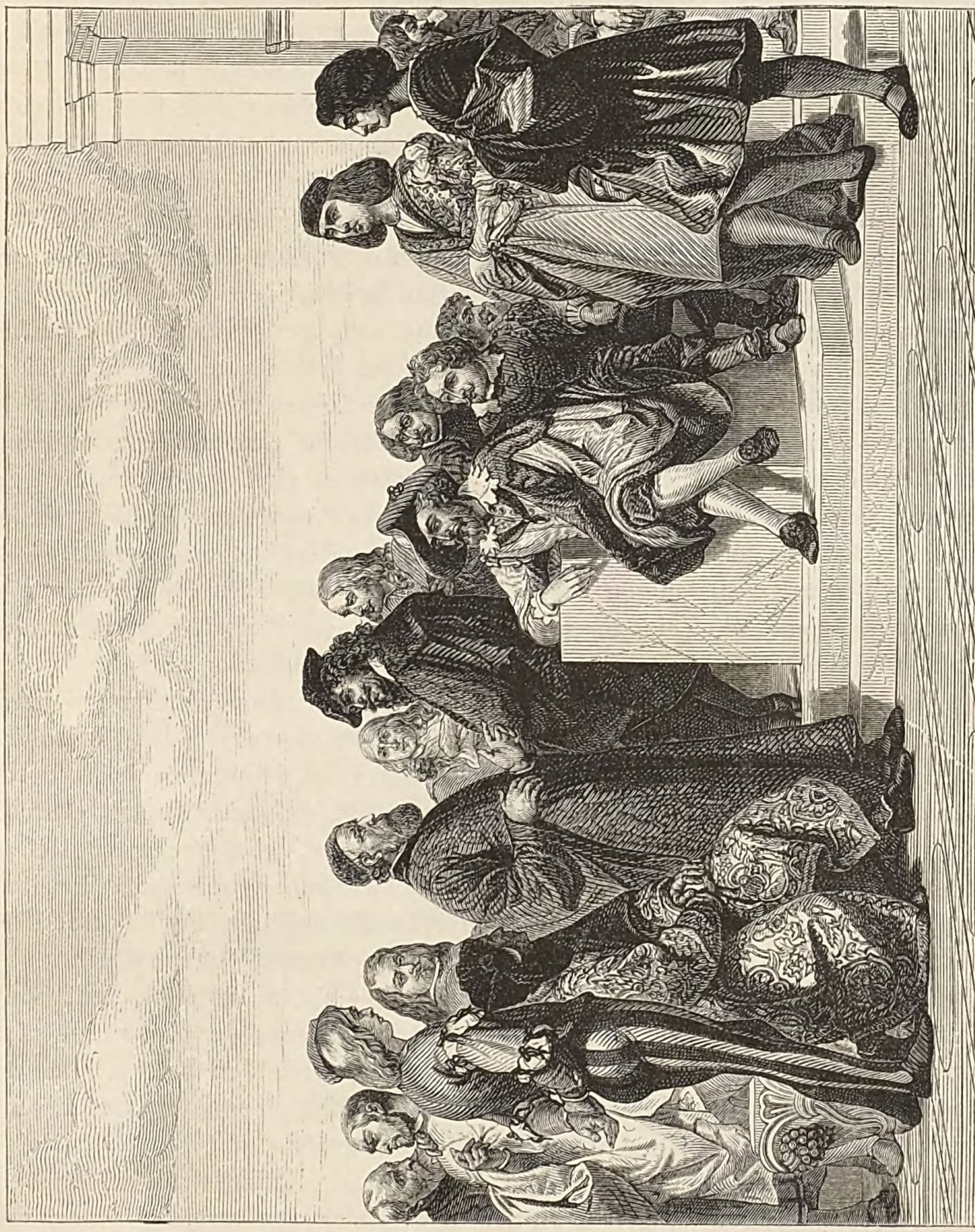
Hälfte der Aufgabe Jules Ziegler übertragen. Wenn auch Delaroche den bevorzugten Theil, die Dekoration der Kuppel über dem Chore, behielt, fo fühlte er fich doch in feiner künftlerifchen Ehre fo verletzt, dafs er den Auftrag ganz ablehnte und den empfangenen Vorfchufs zurückzahlte. Er ging dabei von dem richtigen Grundfatz aus, dafs ein wefentlicher Faktor des Erfolges einer folchen Arbeit in der Einheit der ftiliftifchen Behandlung liegt, und das Ergebnifs der Dekoration, welche von verfchiedenen Künftlern ausgeführt wurde, hat ihm Recht gegeben. Dies Mifsgefchick blieb nicht vereinzelt. Auch die Gemälde, welche er im Salon von 1837 ausftellte, »Graf Strafford auf feinem Wege zur Hinrichtung«, »Karl I. von den Soldaten Cromwell's verhöhnt«, und eine »heilige Cäcilie«, gingen fpurlos an dem Publikum vorüber, obwohl die Kritik an den beiden erfteren Gemälden entfchiedene Fortfchritte in der realiftifchen Darftellung der Momente zu konftatiren hatte. Das Publikum hatte das Intereffe an den »berühmten Unglücklichen« wieder verloren, weil Delaroche die Empfänglichkeit und das Rührungsbedürfnifs der Menge auf eine zu harte Probe geftellt hatte. Der »heiligen Cäcilie« fpielte aber auch die Kritik fehr übel mit. Guftav Planche fchrieb: »Die Heilige, welche Herr Delaroche im Stile der vorperuginesken Schule behandeln wollte, wird nur dazu dienen, die Unbeholfenheit und Unerfahrenheit des Autors klar zu ftellen. Wenn man, um mit den früheften Schulen Italiens zu wetteifern, auf die Impaftirung verzichtet, mufs man über eine richtige, einfache und fichere Zeichnung verfügen können. Nun ift aber Herr Delaroche weit entfernt, die wahren Gefetze der Zeichnung zu überblicken, gefchweige denn zu kennen. Die Heilige fchielt, ihr Hals fetzt fchlecht an, ihre linke Hüfte fehlt, ihre Finger haben keine Glieder. Von der Kompofition will ich gar nichts fagen.«

Delaroche nahm fich diefe und andere Kritiken fo zu Herzen, dafs er den Entfchlufs fafste, fich nicht mehr an einem Salon zu betheiligen, und er hat an diefem Entfchluffe feftgehalten, wie fchwer ihm auch die Enthaltfamkeit bei der grofsen Bedeutung des Salons für die franzöfifchen Künftler werden mochte. Er verhielt fich fogar der Weltausftellung von 1855 gegenüber ablehnend. Indeffen konnte man an einem folchen »Eckpfeiler der franzöfifchen Schule« nicht rückfichtslos vorübergehen, und er empfing eine der Ehrenmedaillen. Noch im Jahr 1837 wurde dem Künftler übrigens reichlicher Erfatz für den Verluft der Arbeiten in der Madeleine und damit auch ein Troft für feinen Mifserfolg im Salon. Was den Troft betrifft, fo hatte er die befondere Genugthuung, dafs Frankreichs ausgezeichnetfter Kupferftecher Henriquel-Dupont den »Grafen Strafford« zu ftechen unternahm und dafs die »heilige Cäcilie« einen Käufer fand. Der Erfatz aber beftand darin, dafs ihm die Ausführung eines Wandgemäldes in demjenigen Saale der École des beaux-arts übertragen wurde, im welchem jährlich die Preisvertheilungen ftattfinden. Diefer Saal fchliefst mit einer halbrunden Apfis ab, und an der Wand derfelben follte die Kompofition ihren Platz finden, deren Inhalt fich der Beftimmung des Raumes anzufchliefsen hatte. Ueberdies erhielt er feinen Antheil an der Ausfüllung des hiftorifchen Mufeums in Verfailles, indem man ihm einen Cyklus von vier Gemälden aus der Epoche Karl's des Grofsen zuwies. Wie fo oft hatten diejenigen, welche die Programme zu den Aufträgen für Verfailles aufzuftellen hatten, dabei nicht die mindefte Rückficht

auf die Individualität eines Künftlers genommen, welchem das Dramatifche im höchften Sinne, die Schilderung von Kämpfen, fern lag, und Delaroche befafs in diefem Falle nicht Selbfterkenntnifs genug, um den Auftrag von der Hand zu weifen; umgekehrt zögerte er einige Zeit, bevor er fich entfchlofs, die Ausfchmückung des Hémicycle, wie man jenen Raum in der École des beaux-arts und der Kürze halber auch das darin ausgeführte Gemälde nennt, in Angriff zu nehmen, obwohl der Stoff der Kompofition feinem ganzen Naturell vollkommen entfprach. Von jenen vier Bildern aus der Gefchichte des Frankenkönigs ift denn auch nur eines und zwar erft im Jahre 1847 fertig geworden: der »Uebergang Karl's des Grofsen über die Alpen«. Die Vorftudien zu diefem Bilde führten ihn 1838 zum zweiten Male, aber nur für kurze Zeit nach Italien, was auch dem Hémicycle zu Gute kam. Abgefehen von der Ausführung einiger Porträts widmete er diefem Riefenwerke vier Jahre. Die Fläche, die er zu bemalen hatte, mafs fünfzehn Meter in der Länge und fünf Meter in der Höhe. Fünfundfiebzig überlebensgrofse Figuren fanden auf derfelben Platz. Da innerhalb der Apfis die Profefforen der Kunftfchule während der Preisvertheilung fafsen, wollte Delaroche über ihren Häuptern gewiffermafsen eine ideale Fortfetzung des lebenden Tableaus geben, indem er die durch die Gefchichte geheiligten Schutzpatrone der Malerei zu Zeugen der Ehren einlud, deren die jüngften Adepten der Künfte theilhaftig wurden. Der nüchterne Sinn des Malers dachte fich nur den Olymp der Künftler anders, als es die feurige Phantafie Delacroix' gethan, welcher in der Kuppel der Luxembourgbibliothek eine überirdifche Vifion vor den Augen der Befchauer erfcheinen liefs. Delaroche verfammelte die Künftler aller Zeiten zu einer Gefellfchaft, die fich wie zufällig vor einer Säulenhalle zufammengetroffen hat und fich wie die peripatetifchen Philofophen Griechenlands in erbaulichen Gefprächen ergehen. Dadurch rückte Delaroche fein Thema aus der idealen Sphäre in die des hiftorifchen Genres herab und gerieth fomit in fein wirkliches Element. Von feinem perfönlichen Standpunkte mufs man feine Arbeit betrachten, nicht nach den ftrengen Gefetzen der monumentalen Malerei, deren Mafsftab an den Charakter feiner Kunft, den Umfang feines geiftigen Vermögens gar nicht angelegt werden kann. Delaroche hat fich denn auch das Thema nach feiner Weife zurecht gemacht. Er fuchte in erfter Linie durch Gefälligkeit, Glanz und Reichthum des Kolorits zu wirken und wendete deshalb nicht die kühle Freskotechnik an, fondern er malte mit heifs gemachten Oelfarben auf die mit heifsem Oel getränkte Fläche. So kam die Serie feiner Koftümftudien — denn anders kann man den Hémicycle kaum nennen — zur vollften Geltung, und daraus erklärt fich der gewaltige Eindruck, welchen das im Dezember 1841 vollendete Werk auf das Publikum machte, das zur Befichtigung desfelben eingeladen war. Schon der ungeheure Aufwand von Fleifs und Ausdauer liefs die franzöfifche Kritik verftummen, und fo durfte fich Delaroche endlich wieder eines vollkommenen Triumphs erfreuen. Nur ein deutfcher Kritiker, der fchon oben erwähnte Korrefpondent des »Kunftblattes«, Eduard Kolloff, bewahrte fich in dem allgemeinen Jubel die Ruhe und Unabhängigkeit feines Urtheils und traf mit richtigem Blick die Schwächen des Werkes, die heute Niemand mehr verborgen find.

Was fich in erfter Linie dem Auge verletzend aufdrängt, ift die fchneidende

»Disharmonie des Stils«. Die Mitte der Komposition nimmt in Fortsetzung der wirklichen Architektur des Saales eine halbrunde Halle, das Sanctuarium eines Tempels, ein, zu welcher mehrere Stufen emporführen; hier thronen auf einer Bank Iktinus, der Baumeister, Apelles, der Maler, und Phidias, der Bild-



Gruppe aus dem Hémicycle in der Ecole des Beaux-Arts in Paris.

hauer, steif und feierlich wie ägyptische Tempelgötter. Man gelangt trotz des Inkarnats nicht zu der vollen Gewissheit, ob wir Abbilder des Lebens oder gefärbte Statuen vor uns haben. An den Treppenwangen lehnen und sitzen links und rechts je zwei Frauengestalten, welche die vier Hauptepochen der Kunstgeschichte symbolisiren, links die griechische und die mittelalterliche, rechts die römische Kunst und die der Renaissancezeit, die drei ersteren edel und hoheits-

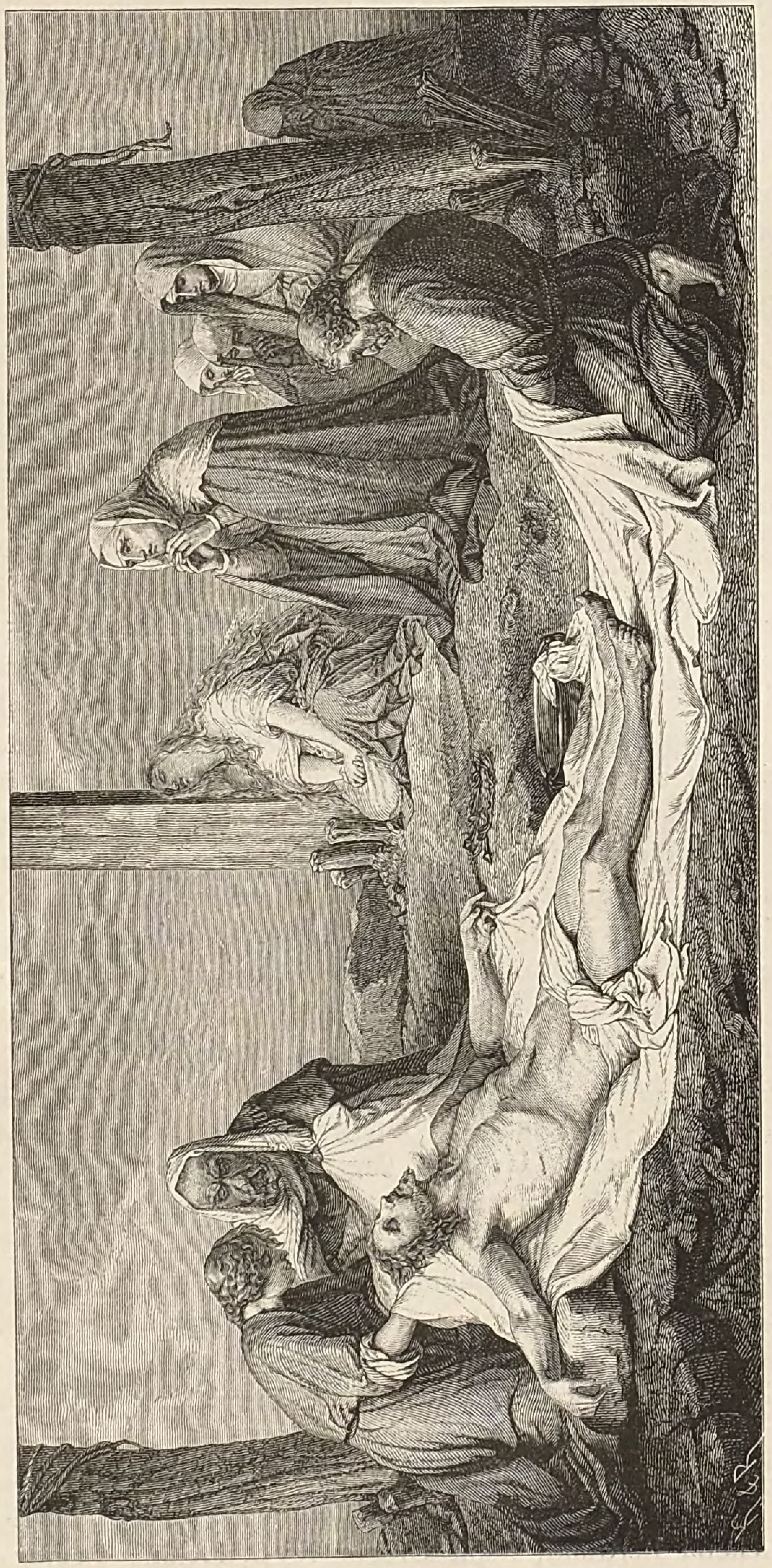
voll gebildet, die letztere dagegen fchon, namentlich in der Bildung des Hauptes, zu der Sphäre des Trivialen und Genrehaften herabgezogen, was auf die ethnographifchen Studien des Künftlers in Rom zurückzugehen fcheint. Vor der erften Stufe ficht man in halb knieender, halb hockender Stellung ein unbekleidetes jungfräuliches Weib: nur das rechte Bein ift von dem herabgeglittenen Gewande verhüllt. Es ift der Genius der Künfte, welcher mit der Rechten einen Kranz hinabwirft, während die Linke nach anderen auf dem Erdboden liegenden Kränzen greift. Diefer Gedanke ift geiftreich und auch lebendig und wirkungsvoll durchgeführt. Er bringt die Gefellfchaft der Olympier in direkten Rapport mit den Jünglingen, welche unten im Saale fpannungsvoll die Krönung ihres Strebens erwarten. Aber die Figur zerreifst durch ihre genrehafte Haltung die Einheit der Kompofition, die fonft in der Mittelpartie gewahrt worden ift. Die rechts und links von derfelben gruppirten Künftlergeftalten befchäftigen fich mit fich und ihres Gleichen, ohne den Tempelhütern der Mitte die geringfte Aufmerkfamkeit zu fchenken. An die Apfis fchliefsen fich zu beiden Seiten von ionifchen Säulen getragene Hallen an, vor denen die Künftler fitzen, ftehen und wandeln und die dazu dienen follen, wenigftens mit Hilfe der Architektur eine Einheit der Kompofition herbeizuführen. Die Reihe der Künftler ift in vier grofse Gruppen getheilt: links fchliefsen fich an die Apfis die Bildhauer von Peter Vifcher bis auf Giovanni da Bologna an, rechts die Architekten von Delorme bis Vignola. Den erften Flügel nehmen diejenigen Maler ein, welche die ideale Richtung ihrer Kunft oder richtiger die Zeichnung im Gegenfatz zum Kolorit vertreten. Auf dem linken Flügel find die Realiften der Farbe, die Venezianer und die Niederländer, zu der lebensvollen Gruppe vereinigt, welche unfere Abbildung wiedergiebt. Die Dargeftellten find von links nach rechts: Correggio, Paul Veronefe, Antonello da Meffina, Murillo und van Eyck, Tizian, im Hintergrunde Terborch, dann Rembrandt, hinter ihm van der Helft, vorn die bekannte Geftalt des Rubens, zu feiner Linken van Dyck und zwifchen beiden Velazquez, ganz tief im Hintergrunde Caravaggio, auf der Stufe Giovanni Bellini, neben ihm Giorgione, in der Halle Ruisdael und, nur zum kleinen Theile fichtbar, Paul Potter. Die Charakteriftik der einzelnen Künftler ift vor dem modernen Wiffen, welches über ganz andere Mittel verfügt, als fie Delaroche zu Gebote ftanden, nicht mehr ftichhaltig. Sie reichte fogar fchon für das damalige Niveau der Kenntniffe nicht aus, was Kolloff in feiner Kritik ebenfalls fchon herausgefunden hat. »Die beiden gröfsten Figuren der italienifchen Kunft, Raffael und Michelangelo«, fagt er, »find total verunglückt. Diefer ift zu finfter und banditenmäfsig aufgefafst, jener nicht fchön und zart genug gehalten. In der Kopfbildung Raffael's wie in den Gefichtsbildungen mehrerer anderer Künftler ift P. Delaroche von der hiftorifchen Treue und Ueberlieferung nicht zu feinem Vortheil abgewichen; als Beläge dazu könnten wir Rubens, van Dyck, Giorgione, felbft Tizian anführen, deren hochpoetifche Köpfe im Bilde ein ziemlich profaifches Ausfehen erhalten haben. Die Stellungen find mitunter zu kavaliermäfsig, wie bei Rubens, der überdies fchon mit feinen weifsatlaffenen Unterkleidern mehr als billig kokettirt, oder zu renommiftifch, wie bei Benvenuto Cellini, oder zu gefpreizt, wie bei Giorgione, oder zu vertraulich, wie bei Manfard, der mit übereinandergefchlagenen Beinen

dafitzt, was meines Erachtens in einem fo grofsen hiftorifchen Bilde fich doch zu genreartig und unfchicklich ausnimmt. Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern ift durchweg von Verdienft und bezeugt edlen Gefchmack und richtiges Schönheitsgefühl; nur hier und da bemerkt man im Gefält dürftige und knittrige Brüche und vage, flüchtige Gewandmotive, die im Vignetten- und Titelkupferftil allenfalls zuläffig, aber im grofsen Monumentalftil unerträglich find.« Da die Fähigkeiten des Künftlers nicht einmal einer folchen Aufgabe vollkommen gewachfen waren, ift es nicht zu bedauern, dafs er die Ausfchmückung der Madeleinekirche, für welche noch eine weit gröfsere Strenge des monumentalen Stils erforderlich war, nicht ausgeführt hat. Auch mag er fpäter felbft eingefehen haben, dafs die Wandmalerei für ihn manches Unbequeme hatte und dafs das Staffeleibild doch das richtigfte und ihm geläufigfte Mittel war, um feine Gedanken zur Anfchauung zu bringen. Ein ihm im Jahre 1842 gemachter Vorfchlag, die grofse Halle im Juftizpalaft auszumalen, fand wenigftens kein Entgegenkommen mehr. Immerhin trug der Hémicycle fehr wefentlich dazu bei, feine Popularität auffrifchen und fogar zu verftärken, zumal Henriquel-Dupont wiederum den Stich der grofsen Kompofition unternahm, welchen er nach achtjähriger Arbeit vollendete.

Gleichfam als wollte fich Delaroche von den Strapazen feiner hiftorifchen Gemälde erholen, führte er feit 1842 eine Reihe von Genrebildern, meift aus dem italienifchen Volksleben, aus und behandelte auch fonft Motive, bei welchen es nur auf die Entfaltung jugendlicher Anmuth und Schönheit ankam. Für diefe Bilder fand er auch ein helleres, freundlicheres Kolorit, als ihm fonft eigen war. Eine dritte, im Jahre 1843 unternommene Reife nach Italien lieferte ihm neues Studienmaterial. Die hervorragendften Gemälde diefer Gruppe find die »Jugend Pico's della Mirandola«, die »Madonna mit dem Weinftock« (durch Feuer zerftört) und »Die Pilger in Rom«, Landleute vor der Peterskirche lagernd (Sammlung Raczynski — Berliner Nationalgalerie), alle drei von 1842, die »Freude der Mutter« (im Mufeum von Luxenburg) und »Herodias mit dem Haupte Johannis des Täufers« (1843), ein nacktes Mädchen in der Schale einer Fontäne liegend, der »kleine Bettler«, nach einem Motiv aus dem römifchen Volksleben (1844), und ein »junges Mädchen auf einer Schaukel« (1845, im Mufeum zu Nantes). Bis zu welchem Grade es Delaroche verftand, in Bildern aus dem Familienleben Anmuth mit tiefer Empfindung zu vereinigen, zeigt die mit dem Datum »November 1845« bezeichnete, feine Gattin und feinen Sohn darftellende Radirung, von welcher wir eine Facfimile-Nachbildung geben. (Siehe unten Seite 44.) Man fieht, dafs Delaroche hier mit dem Herzen betheiligt war. Der fonft fo kühle und ruhig überlegende Mann war im Grunde doch eine fenfitive, fein organifirte Natur, welche ihren Schwerpunkt in der Familie fand und hier Alles ausftrömte, was fie an wirklicher Empfindung befafs. Um fo tiefer mufste Delaroche erfchüttert werden, als ihm feine Gattin am 15. Dezember 1845 durch den Tod entriffen wurde. Vergebens fuchte er Troft und Zerftreuung auf einer Reife nach Deutfchland, während welcher ihm grofse Huldigungen dargebracht wurden, als ob er, wie er felbft fchrieb, »ein Fürft vor den Zeiten der Republiken« wäre. Einen wirklichen Troft fand er erft wieder in dem künftlerifchen Schaffen, deffen Tendenz einerfeits zu den alten hiftorifchen Stoffen zurückkehrte, andererfeits eine neue Richtung einfchlug.

Delaroche hatte bisher nur fehr wenige Bilder religiöfen Inhalts gemalt, eigentlich nur Heiligenbilder, an welchen fein perfönliches Empfinden nicht betheiligt war. Jetzt fuchte er Troft und Erhebung aus dem Erdenleid, indem er fich in die grofse Tragödie des Leidens Chrifti vertiefte und die einzelnen Momente desfelben zum Gegenftande feiner Darftellung machte. Obwohl er 1846 mit einem »Chriftus im Garten Gethfemane« begann, liefs er in den fpäteren Kompofitionen, was feiner Stimmung und feinem mehr weiblichen Gemüthe beffer entfprach, die Seelenqualen der Schmerzensmutter allmählich in den Vordergrund treten. Aus Gemälden, wie der »Kreuzabnahme« oder der »Beweinung des Leichnams Chrifti« (1852, f. die Abbildung), der »Mater dolorosa« am Fufse des Kreuzes (im Mufeum zu Lüttich), der »Madonna am Tage der Kreuzigung« in ihrem Gemache, der »Maria auf dem Heimwege von Golgatha« und der »Madonna die Dornenkrone betrachtend« (1856), läfst fich diefe Abficht deutlich erkennen. Dazu kommen noch Skizzen und Zeichnungen, wie »Die Kreuztragung«, »Chriftus tröftet die Betrübten« und »Die Gefangennahme Chrifti«. Jenes Bild, auf welchem der Moment nach der Kreuzabnahme dargeftellt ift, giebt den ganzen Umfang von Empfindungen am deutlichften wieder, die den Künftler während der letzten Epoche feiner Thätigkeit und feines Lebens beherrfchten. Es ift nicht zu leugnen, dafs die Scene ergreifend und rührend gefchildert ift. Aber es verbirgt fich auch nirgends der Maler, welchem die Eleganz der äufseren Erfcheinung, die gefchmackvolle und vornehme Infcenirung wefentliche Elemente feiner Kunftanfchauung find, welche durch die fchmerzlichften perfönlichen Erfahrungen nicht modifizirt werden konnte. Neben dem Eleganten und Zarten behauptet dann das Sentimentale eine gleich hervorragende Stelle. Das Tragifche oder gar Heroifche kommt nirgends zum Ausdruck. Die Empfindfamkeit des Künftlers erreichte ihren Höhepunkt in der »jungen Märtyrerin zur Zeit Diokletian's« (1855), welche auf die letzten Lebenstage des Meifters noch den vollen Glanz des Erfolges warf. Man fieht, wie dicht unter der Oberfläche des Tiber die Leiche eines fchönen Mädchens fchwimmt, deffen Hände zufammengebunden find, die alfo ihren Tod durch Ertränken gefunden hat. Sie fchwimmt in einer Haltung, als ob fie fchliefe, und über dem Waffer fchwebt die goldene Aureole der Märtyrer. Ihr Schein weift zwei Männern den Weg, welche am Ufer in der Abenddämmerung nach der Leiche fuchen.

Auch auf die Tragödien der profanen Gefchichte griff Delaroche noch mehrere Male zurück. Das Jahr 1845 ift auch dafür von Bedeutung. In diefem Jahre vollendete er eines jener Gemälde, die wir oben als »Monologe hiftorifcher Perfönlichkeiten« bezeichnet haben: »Napoleon in Fontainebleau« (Mufeum zu Leipzig). Es ift wieder der Augenblick nach einer Kataftrophe. Napoleon hat die Nachricht von der Einnahme feiner Hauptftadt durch die Alliirten erhalten und ift zur Ueberzeugung gekommen, dafs Alles für ihn verloren ift. Ein Bild äufserfter Verzweiflung und Hoffnungslofigkeit fitzt er auf einem Lehnftuhle, wie ftumpffinnig vor fich hinbrütend. Der Gefichtsausdruck entfpricht vollkommen der Situation; er würde fogar noch wirkfamer fein, wenn fich Delaroche hätte entfchliefsen können, dem Kopfe alles Uebrige zu opfern. Dann hätte er fich aber den Vortheil entgehen laffen müffen, feine Virtuofität in der Behand-



Die Beweinung des Leichnams Christi.

lung des Beiwerks zu zeigen, und fo fordern die Uniform, der Seffel und namentlich die mit Koth befpritzten Stiefel beinahe ein gleiches Intereffe heraus wie der Kopf. Napoleon I. war übrigens einer feiner Lieblingshelden, und zwar hatte dies nicht etwa feinen Grund in der politifchen Gefinnung des Künftlers, fondern in dem Umftande, dafs fein Kopf dem des Kaifers ähnlich war und er erfteren daher als Modell benutzen konnte. So hatte er fchon 1836 einen »Napoleon in feinem Arbeitszimmer« ausgeftellt und 1851 liefs er einen »Napoleon die Alpen überfchreitend« und 1852 einen »Napoleon auf St. Helena« folgen. Im Grunde genommen behandelte er auch in den Napoleonsbildern, wenigftens in zwei derfelben, nur fein altes Thema: die Schilderung eines Moments vor oder nach einem bedeutungsvollen, eine Entfcheidung herbeiführenden Ereigniffe. Das ift auch der Grundzug der folgenden Schöpfungen, Gemälde und Zeichnungen, welche zum Theil in den Jahren 1851 bis 1856 entftanden find, zum Theil, unbeftimmten Urfprungs, in feinem Nachlaffe vorgefunden wurden: »Marie Antoinette nach ihrer Verurtheilung« (1851), ein Hauptwerk des Meifters, auch koloriftifch intereffant durch das Raffinement einer doppelten Beleuchtung durch Lampen- und Tageslicht, das »letzte Gebet der Söhne Eduard's« (1852), die »Trennung der Madame Elifabeth, der Schwefter des Königs von ihrer Familie« (1854) und ihr »Gang zum Schafott«, die »letzte Beichte der Maria Stuart« (1854), »Beatrice Cenci zur Hinrichtung geführt« (1854), »Marie Antoinette in der Conciergerie« und die »Girondiften« (1856), an welchen er zehn Jahre gearbeitet haben foll. Letzteres Bild, welches den Augenblick darftellt, wo die Verurtheilten zur Hinrichtung gerufen werden, bezeichnet in koloriftifcher Hinficht den Höhepunkt feines Könnens. In mühevoller Arbeit war es ihm endlich gelungen, die koloriftifchen Härten und Gegenfätze, welche fonft die Harmonie feiner Gemälde ftörten, zu mildern und zu verföhnen und namentlich in der Behandlung des Helldunkels jene Weichheit und jenen Schmelz zu erzielen, die man früher vermifst hatte. Dafür ift aber der Stoff nicht fo ergreifend und feffelnd wie auf Gemälden wie »die Ermordung des Herzogs von Guife«, der »Hinrichtung von Jane Gray«, den »Söhnen Eduard's«, »Cromwell am Sarge Karl's I.«. Es fehlt eben an einem Helden, dem fich die Theilnahme der Befchauer zuwenden könnte. Das Intereffe zerfplittert fich und um fo mehr, als die Situation nicht mit genügender Klarheit ausgedrückt ift. Delaroche hat weniger eine Handlung dargeftellt als Stimmungen und Gefühle zu verkörpern gefucht, die fich nur fchwer oder gar nicht enträthfeln laffen. —

Delaroche hat auch als Porträtmaler eine umfangreiche Thätigkeit entfaltet und zwar fchon feit 1831, wo ein Bildnifs der Henriette Sontag im Salon erfchien. Wenn er auch in der Herauskehrung der geiftigen Qualitäten eines Individuums, in der pfychologifchen Analyfe und in der Gröfse der Auffaffung bei Weitem nicht an Holbein und Dürer heranreichte, fo theilte er doch ihr Streben, die Wirklichkeit, die Eigenthümlichkeiten der äufseren Erfcheinung mit peinlicher Sorgfalt wiederzugeben, und damit waren feine Zeitgenoffen höchlich zufrieden. Er hat von Männern wie Thiers, Guizot, Horace Vernet, Henriquel-Dupont, Lamartine, General Bertrand, Papft Gregor XVI., Achille Fould, de Rémufat, Pereire, Fürft Adam Czartoryski Abbilder hinterlaffen, welche man als Urkunden von hiftorifcher Treue gelten laffen darf.

Sein Charakter wird von feinen Freunden als edel und uneigennützig gefchildert, und jedenfalls war Geldgier niemals bei ihm ein treibendes Motiv, fondern nur fein künftlerifcher Ehrgeiz, der ihn unabläffig nach äufseren Erfolgen ftreben liefs. In den letzten Jahren feines Lebens fchien jedoch fein Ehrgeiz vollftändig befriedigt gewefen zu fein, was wir aus einem nach den Ereigniffen des Jahres 1848 gefchriebenen Briefe erfehen, deffen Inhalt von einer durchaus edlen Gefinnung diktirt ift. »Die Kunft ift für lange Zeit in Frankreich verloren«, fchreibt er darin, »und wenn mir die gegenwärtige Regierung Aufträge ertheilte, fo bin ich in der Lage, fie aus Sympathie für das Elend meiner Kunftgenoffen abzulehnen.« Wo er es vermochte, trat er mit Wärme für die Intereffen der letzteren ein, übernahm Ehrenämter und wurde Mitglied von Kommiffionen, welche über der Förderung der Kunft und des Kunftgewerbes zu wachen hatten. Seinem Charakter gemäfs wollte er überall vermittelnd eingreifen, und es kam daher oft genug vor, dafs er fich Niemand zu Dank verpflichtete. Auch als Lehrer fehlte es ihm an Energie, weshalb er fich bei feinen Schülern keiner grofsen Autorität erfreute. »Sein Atelier war wegen der Zuchtlofigkeit und der tollen Streiche feiner Infaffen bekannt, und da er zu fchwach war, diefem Treiben zu fteuern, fah er fich fchliefslich genöthigt, den Atelierunterricht aufzugeben.« Man wirft ihm als Lehrer vor, dafs »feine Stimmung häufig zwifchen Strenge und Wohlwollen, zwifchen ungerechtfertigter Parteinahme und übermäfsiger Nachficht« wechfelte und dafs er »unfähige Stümper zum Nachtheil wirklicher Talente protegirte« und Unwürdige zu Preifen und andern Auszeichnungen verhalf. Doch hängen mit ihm die bedeutendften Namen der folgenden Künftlergeneration zufammen. Männer wie Couture, Antigna, Gérôme, Hébert, Guftav Boulanger, Dubufe, Landelle, Tony Robert-Fleury, Jean Paul Laurens, Feyen-Perrin, Daubigny und Millet gehörten zu feinen Schülern. Mit Ausnahme der beiden letzteren find es freilich keine eigentlich genialen Naturen, fondern Künftler, bei welchen die Reflexion und kühle Verftändigkeit überwiegen, die alfo zufrieden waren, wenn fie das Farbenrecept des Meifters nach Haufe tragen konnten, wie jener deutfche Maler, den Anfelm Feuerbach in Paris vor dem »Herzog von Guife« und den »Söhnen Eduard's« herumfpuken fah und der fchliefslich, wie fich Feuerbach, die Hohlheit der ganzen Richtung durchfchauend, boshaft ausdrückte, »die rothen Trikothofen des Delaroche im Triumph nach Deutfchland« einführte.

Paul Delaroche ftarb am 4. November 1856, und fo wurde ihm wenigftens das bittere Los erfpart, wie Horace Vernet feine Popularität zu überleben. Gleich Delacroix hatte er fich in den letzten Jahren einer trüben, peffimiftifchen Stimmung hingegeben. Nach feinem eigenen Geftändnifs fuchte er fich durch Arbeit zu betäuben und feine Lebenskraft zu untergraben, um bald von den feelifchen Leiden erlöft zu fein, welche ihn feit dem Tode feiner Gattin nicht mehr verliefsen. Sein Ende war daher auch ruhig und gefafst. Er hatte mit Allem abgefchloffen, auch mit feiner Kunft. Er konnte nicht mehr geben, als er bereits in den dreifsiger und vierziger Jahren gegeben hatte.

Literatur.

Guftave Planche, Etudes sur l'école françaife, Paris 1855. Bd. I. — Eugène de Mirecourt, les Contemporains: Paul Delaroche, Paris 1856. — Katalog der Gefammt-Ausftellung feiner Werke in der Ecole des beaux-arts 1857. — Oeuvre de P. D. reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages .de P. D. par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Goddé, Paris 1858. — Ch. Blanc in der Histoire des peintres de toutes les écoles. — Julius Meyer, Gefchichte der modernen franzöfifchen Malerei, Leipzig 1867. S. 475—513. — J. Ruutz Rees, P. D., London 1880. — A. Rofenberg, Gefchichte der modernen Kunft, Leipzig 1884. S. 118—133.



novembre 1845



Zeichnung von Paquier in Blanc, Histoire des peintres.

Leopold Robert.

Geb. am 13. Mai 1794 in Les Éplatures; geft. am 20. März 1835 in Venedig.

Unter den Malern, welche in den zwanziger Jahren an der Befeitigung des David'fchen Syftems erfolgreich mitwirkten, war Leopold Robert derjenige, der am wenigften oppofitionell angelegt und fich auch am wenigften der Folgen bewufst war, welche fein Vorgehen nach fich ziehen würde. Man kann auch ftreng genommen nicht von ihm fagen, dafs er in technifcher Beziehung erheblich von feinem Lehrmeifter David abgewichen fei. Er ftrebte nur nach intenfiveren Lichtwirkungen, nach gröfserem Schmelz und nach gröfserer Tiefe der Farbe. In der akademifchen Korrektheit der Zeichnung, in der Trockenheit und Schärfe der Formengebung und in der mathematifchen Regelmäfsigkeit der Kompofition blieb er fein Leben lang der Davidfchüler. Was er aus eigenem Befitze mitbrachte, war ein reicher Fonds von tiefer Empfindung, der am Ende in Schwermuth umgefetzt wurde, und das neue Element, welches er in die franzöfifche Schule einführte, war nicht ein fpezififch künftlerifches, fondern es beftand darin, dafs er ein neues Stoffgebiet, wenn auch nicht eröffnete, fo doch mit fo einfchmeichelnder und überzeugender Beredfamkeit anpries, dafs man ihn gleichwohl als den Begründer der auf die Schilderung des italienifchen Volkslebens bafirten Richtung in der franzöfifchen Malerei bezeichnen darf. Zum Berufe eines Reformators oder gar eines Revolutionärs war feine Natur völlig ungeeignet. Er arbeitete langfam und mühevoll, und überdies wurde feine Schaffensluft durch den Druck eines melancholifchen Gemüths gelähmt. Schon im Jahre 1838 konnte ein franzöfifcher Kritiker das Facit feines Lebens dahin ziehen, dafs er von ihm fagte: »Er hat in einem Zeitraume von fechzehn Jahren ein fchönes Bild zu Stande gebracht, das

aber nicht hervorragend gemalt ift.« Heute ift Leopold Robert eine künftlerifche Perfönlichkeit, welche durch ihre Schickfale intereffanter ift als durch ihre Schöpfungen. Heute knüpft fich an feinen Namen nur noch die Erinnerung an feine römifchen »Schnitter«, welche dazu beitragen halfen, den Salon von 1831 berühmt zu machen, und ein tragifcher Liebesroman, der den Helden in den Tod trieb, ohne dafs man jetzt, wo der Schleier über dem für die Zeitgenoffen geheimnifsvollen Ereigniffe gehoben ift, die Nothwendigkeit eines fo verzweifelten Schrittes begreift.

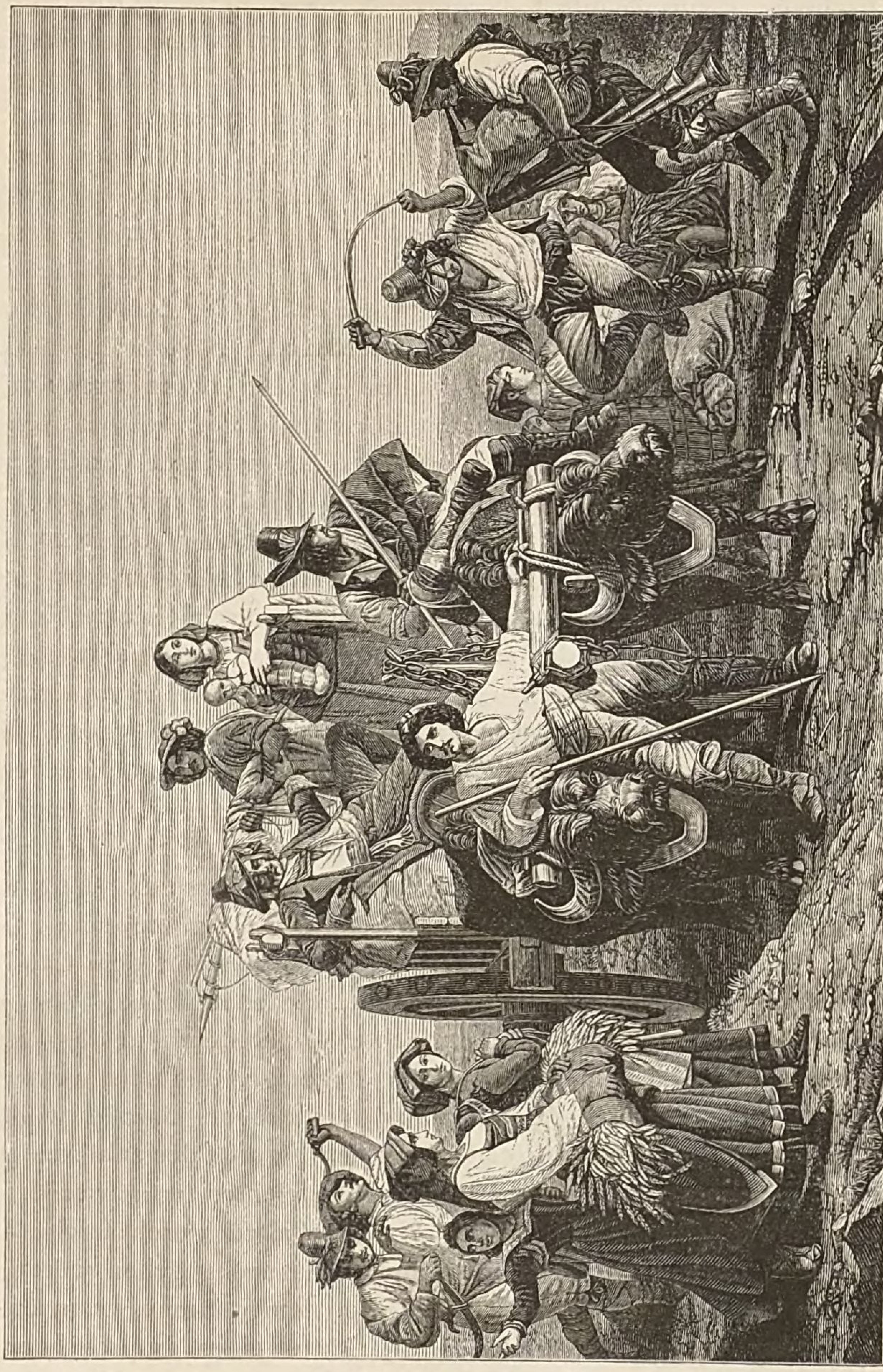
Leopold Robert wurde am 13. Mai 1794 in dem Flecken Les Éplatures bei La Chaux-de-Fonds im Kanton Neufchâtel als der Sohn eines Uhrmachers geboren. Er war alfo von Geburt ein Schweizer, aber fonft in allen Stücken ein Franzofe und wurde es auch eine Zeit lang politifch, bis ihn die Umwälzung der Jahre 1814 und 1815 zu einem Preufsen machte. Seine Begabung zeigte fich fo früh, dafs die Seinigen berechtigt waren, an ein Genie zu glauben, obwohl er nur die Kühe in feiner Umgebung nachzeichnete oder vielmehr in Papier ausfchnitt. Die Schweiz war damals fo unfruchtbar an Künftlern wie heute Portugal und Irland. Man gab den jungen Robert daher zunächft einem Graveur in die Lehre, bei welchem er etwas zeichnen lernte. Der Zufall war ihm günftig. Der aus Neufchâtel gebürtige Kupferftecher Charles Girardet, der in Paris anfäffig war, kam in die Heimath, um Familienangelegenheiten zu ordnen, und da ihm Zeichnungen Leopold's vorgelegt wurden, urtheilte er fo vortheilhaft über diefelben, dafs die Eltern befchloffen, ihren verheifsungsvollen Sohn nach Paris in das Atelier Girardet's zu fchicken. Nachdem Robert, der im Juni 1810 in Paris eingetroffen war, fich mit den dortigen Verhältniffen vertraut gemacht hatte, theilte er feine Zeit zwifchen der Arbeit in Girardet's Atelier und dem Befuch der kaiferlichen Akademie, in welcher er eifrige Zeichenftudien trieb. Es konnte daher nicht ausbleiben, dafs er in David's Kreife gezogen wurde; und fchon 1811 wurde er deffen Atelierfchüler, weil dies damals das einzige Mittel war, um an das Ziel der Sehnfucht aller franzöfifchen Künftler, um mit Hilfe des grand Prix nach Rom zu gelangen. Ungeachtet feines emfigen Fleifses und feiner unzweifelhaften Begabung follte Robert diefes Ziel auf dem eingefchlagenen Wege nicht erreichen. Wohl eroberte er als Kupferftecher den zweiten Preis, und der erfte war ihm fchon in ficherer Ausficht, als Neufchâtel zu Preufsen gefchlagen wurde und Robert dadurch feiner Eigenfchaft als franzöfifcher Staatsangehöriger verluftig ging, welche die erfte Bedingung zur Erlangung des römifchen Preifes war. Es blieb ihm nichts Anderes übrig, als im September 1816, da ihm kein anderer Ausweg offen ftand, nach La Chaux-de-Fonds zurückzukehren, wo er fich durch Anfertigung von Bildniffen in Zeichnung, Malerei und Stich ernährte. Aber gerade hier follte ihm die Erfüllung feines fehnlichften Wunfches werden. Ein reicher Kunftfreund in Neufchâtel, Roulet de Mezérac, bot ihm die Mittel zu einer Reife nach Italien, und da der ehrliebende junge Künftler eine Wohlthat nicht angenommen haben würde, ftellte er ihm die Bedingung, die Schuld durch Gemälde abzutragen. Nach einer kurzen Reife traf er im Juni 1818 in Rom ein, wo er die erften Wochen nur dazu benutzte, alle Herrlichkeiten der Stadt in feine durftige Seele aufzunehmen. Der Enthufiasmus, welcher ihn beim Anblick derfelben er-

griff, fpiegelt fich in feinen nach der Heimath gefendeten Briefen wider. Er kann nicht Worte genug finden, um feine Empfindungen darin auszuftrömen. »Ach!« fo rief er einmal aus, »David hat wahr gefprochen, wenn er fagte, dafs nur der Himmel Italiens den Künftler begeiftern könnte!« Und wirklich war der Einflufs Roms auf Robert ein fo mächtiger, dafs er fich hier erft über feine eigentliche Neigung klar, dafs er zum Künftler wurde. Bis jetzt hatte er nur fehr wenig gefchaffen, und das Wenige war obenein von geringer Bedeutung, ohne charakteriftifches Gepräge. Er hatte zwar die Abficht, fich in Rom zum Maler auszubilden, aber er wollte die Kupferftecherei noch daneben betreiben, ja fogar feinen Unterhalt durch Anfertigung von Stichen nach Meifterwerken der italienifchen Schule verdienen. Bald fühlte er aber feinen Beruf für die Malerei erwachen. Er traf in Rom mit Schnetz und Navez, zwei Freunden aus dem David'fchen Atelier, und dem Interieurmaler Granet zufammen. Er fah, wie diefe leicht verkäufliche Genrebilder und Architekturftücke malten, zu welchen fie die Motive mit keckem Griffe aus ihrer Umgebung holten, und verfuchte fich gleichfalls auf diefem Gebiet, foweit es der damalige Stand feiner Kenntniffe erlaubte. In den Jahren 1818 und 1819 entftanden Gemälde wie »die Pilger, welche Kindern Reliquien zum Küffen geben«, eine »Anficht der unterirdifchen Kirche von San Martino dei Monti«, »eine Prozeffion der Mönche in der Kirche San Cosma e Damiano«, »ein Mönch mit einer Aebtiffin«, das »Innere der Sakriftei von San Giovanni in Laterano«, ein »Räuber mit feiner Familie in einem hohlen Kaftanienbaum«, die »Pilger in der römifchen Campagna« und die »fterbende Nonne«. Die ängftliche, trockene Behandlung, welche diefe Erftlingsbilder charakterifirt, war ebenfowohl die Folge feines noch unentwickelten Könnens als der Ausdruck feines fchwankenden Charakters und feines geringen Selbftvertrauens. Welche Kämpfe und Mühen ihm diefe in unferen Augen doch fo einfachen Genrebilder gekoftet haben, erfahren wir aus einem Briefe, den er im März 1819 an einen Gönner, den Neufchâteller Landfchaftsmaler Maximilien de Meuron, in die Heimath fchrieb und in welchem er auch die Gründe feines Uebergangs von der Kupferftecherkunft zur Malerei auseinanderfetzte. »Wenn Sie fich vorftellen könnten, fchrieb er, wie lange ich gezögert, wie lange ich mich gequält habe, bis ich mein erftes Gemälde anfing, würden Sie mich bedauert haben. Wie ift es doch peinlich, in allen Stücken die Folgen einer zu grofsen Zaghaftigkeit oder foll ich fagen Charakterfchwäche zu empfinden, die man nicht überwinden kann, im Verein mit einer thörichten Eigenliebe, die mich verhinderte, Jemand um Rath zu fragen, felbft meine Freunde nicht! Nachdem ich mehrere Skizzen angefertigt, entfchlofs ich mich, eine kleine Szene darzuftellen, welche ich beobachtet und die mir gefallen hatte: es ift die Mahlzeit eines Pilgers, vor welchem mehrere Figuren in verfchiedenen Koftümen verfammelt waren; eine Mutter läfst ihre Kinder einige Blumen küffen, die an feinem Hute fteckten. Ich arrangirte diefen Gegenftand in dem Innnern eines Hofes, von dem ich mir ein plaftifches Modell angelegt hatte. Ich fuchte alle Koftüme nach der Natur zu malen, indem ich mir viele Modelle nahm, Kleider miethete, kurz mir grofse Mühe gab. Alle diefe Schwierigkeiten hielten mich ziemlich lange an der Arbeit auf. Indeffen habe ich fie vor zwei Monaten vollendet!« Wenn auch diefer Brief in einem Anfall von Muthlofigkeit gefchrieben ift, fo deuten doch

Robert's Bekenntniſſe die Grenzen ſeines Talents richtig an. Er mufste ſich alle Eindrücke, die er von der Aufsenwelt empfing, erſt mühſam zurecht legen und ſich allmählich von einem Modell zum andern forttaſten, bis er zu einem abgeſchloſſenen Kunſtgebilde kam. Das geheimnifsvolle Fluidum des Genius durchdrang niemals ſeine Kompoſitionen: trotz heifsen Bemühens kam er nur Schritt für Schritt vorwärts, und dieſe Ueberzeugung lähmte ſchon ſo frühzeitig die Schwingen ſeines Geiſtes, dafs es nur noch äufserer oder doch aufserhalb ſeiner Kunſt liegender Erlebniſſe bedurfte, um ihn am Leben verzweifeln zu laſſen

Was ihn dazu veranlafste, ſich fortan der Schilderung des italieniſchen Volkslebens zu widmen, war ein Ereignifs, welches im Jahre 1820 ganz Rom beſchäftigte, die Aufhebung einer Räuberbande, die in dem Bergneſt Sonnino ſeit langer Zeit ihr Unweſen getrieben und ihre Streifzüge ſogar bis an die Thore Roms ausgedehnt hatte. Die päpſtliche Regierung liefs, in der Abſicht, das Uebel mit der Wurzel auszurotten, die ganze, zwei- bis dreihundert Köpfe ſtarke Einwohnerſchaft, Männer, Frauen und Kinder, nach Rom ſchaffen und theils in der Engelsburg, theils im Arbeitshaus dei Termini unterbringen, wo ſie ſo lange bleiben ſollten, bis den Rädelsführern der Prozefs gemacht worden war. Robert hatte bald herausgefunden, dafs ſich unter den Gefangenen jene prächtigen, klaſſiſchen Geſtalten befanden, welche er bislang in Rom vergebens geſucht hatte und deren ſeine Phantaſie dringend bedurfte, um mit ihnen die Ruinen Roms bevölkern zu können, die auf ſein empfängliches Gemüth den gewaltigſten Eindruck gemacht hatten. Es wurde ihm geſtattet, im Arbeitshauſe nach den Gefangenen Modellſtudien machen zu dürfen, und er brachte mehrere Monate im Verkehr mit dieſen Leuten zu, welche ihm die heroiſchen Ideale der Vorzeit lebendig machten. Seine Aufgabe wurde ihm übrigens bald erleichtert. Die päpſtliche Regierung wurde es müde, ſo viele unnütze Mäuler zu füttern, und ſie liefs zunächſt die Frauen und Kinder in Rom frei umherlaufen, damit ſie ſelbſt für ihren Unterhalt ſorgen konnten, und ſchliefslich wurden auch einzelne Männer auf ihr Ehrenwort freigelaſſen. Natürlich fanden die Frauen am eheſten Beſchäftigung, indem ſie bei Malern Modell ſtanden. Feuillet de Conches, der Biograph Robert's, erzählt, dafs »Maria Grazia, die bemerkenswertheſte unter den Frauen von Sonnino, mit ihrer Schweſter Tereſina bei Schnetz und Robert ſo gut wie zu Hauſe war. Während der Mann der Grazia am Beine den Eiſenring des Bagnoſträflings trug und ein elendes und hinfälliges Daſein in der Engelsburg und ſpäter in Porto d'Anzio führte, ſchlenderte die ſchöne Tochter des Gebirgs in der Stadt umher und beglückte die Ateliers. Es war der echte Typus eines Banditenweibes; von prächtigem Wuchs und prächtigen Formen, mit dem herrlichſten Haarwuchs auf dem Haupte, tapfer, ſtolz, furchtlos, mit gebieteriſchem Auge und herriſchen Bewegungen, ſo eine Art ‚Freiheit' aus den Dithyramben Barbier's. Tereſina, ihre Schweſter, die im höchſten Glanze der Schönheit ſtrahlte und die Geliebte Robert's wurde, hatte mehr Feinheit und Sanftmuth in ihren Zügen; man hätte ſie für eine Städterin im Koſtüm der Ciocciara gehalten.« Auch aus Robert's Briefen an ſeine Familie erfahren wir, dafs ſich ſeine geſammte Kunſt- und Naturanſchauung unter dem Einflufs dieſer Modelle änderte. Er berichtet, dafs er die Erlaubnifs des Gouverneurs erhalten, in den Gefängniſſen ſtudiren zu

dürfen, und fährt dann fort: »Ich ließs mir ſofort die Gitter öffnen und fand, wie ich richtig vermuthet hatte, die maleriſchſten und farbenglänzendſten Koſtüme, die es giebt. Man kennt ſie nicht einmal in Rom. Ich fing an, einige Studien



Die Schnitter.
Gemälde im Louvre zu Paris.

für mich zu machen; man gab mir ein ſehr gutes Zimmer zum Malen, und ich begann ein Koſtümbild, eine Ciocciarenfamilie. Ich begann dann ein zweites, ein alter Gebirgshirt mit ſeiner Tochter, beide nach einem einfachen Mahle im Walde unter einem Madonnenbilde ſchlafend. Mein drittes Bild iſt ein ganz neuer Gegenſtand, der gefallen muſs; es iſt eine Scene aus dem italieniſchen

Räuberleben. Das Koſtüm dieſer Räuber iſt von erſtaunlichem Reichthum und ſeit Jahrhunderten dasſelbe. Ich habe es mit der gröſsten Wahrheit gemacht, weil ich ſie zu Modellen hatte und weil man ihnen ihre Kleider und Geräthſchaften gelaſſen. Es iſt ziemlich ſeltſam, an einem ſolchen Orte zu arbeiten. Ich bin indeſſen länger als zwei Monate darin geweſen, ohne einen Tag zu überſchlagen. Mein Gegenſtand iſt der: Im Innern einer Höhle liegt im Vordergrunde ein verwundeter Bandit, der ſich von einem anderen verbinden läſst. Wieder andere, die weiter entfernt ſind, geben ihnen ein Zeichen, auf ihrer Hut zu ſein; ſie ſind alle unter Felsmaſſen verborgen; im Hintergrunde iſt der Eingang der Höhle mit einem Gieſsbach; man ſieht auch einen in das Innere des Waldes führenden Pfad, auf welchem ſich ein Gebirgshirt befindet. Ein Detachement Soldaten hat bei ihm Halt gemacht, und einige wollen ihn zwingen, ihnen den Schlupfwinkel der Spitzbuben zu verrathen. Er täuſcht ſie dadurch, daſs er ihnen einen falſchen Weg angiebt. Die Banditen ſind noch im Beſitz ihres Raubes und durch den Hirten gerettet, der ihr Freund iſt.« Das Bild, welches Robert hier beſchreibt, erhielt den Titel »Räuber in einer Höhle«, und mit ihm beginnt eine Reihe von Brigantenbildern, die ihn bis über die Mitte der zwanziger Jahre beſchäftigten und von den Käufern ſtark begehrt wurden, weil ſie ſo recht in die für die Räuberromantik begeiſterte Stimmung des Tages hineintrafen. Der »verwundete Räuber«, der »Ueberfall eines Nonnenkloſters durch Räuber«, der »Räuber im Gebet mit ſeiner Frau«, und der »ſchlafende Brigant«, den ſein Weib bewacht, ſind die bekannteſten Bilder dieſer Gruppe. Letzteres muſste er vierzehn Mal wiederholen; ein Exemplar von 1822 beſitzt die Berliner Nationalgalerie. Daneben behandelte er noch verſchiedene Motive aus dem Leben der italieniſchen Landleute, das er durch eine im Mai 1821 unternommene Reiſe nach Neapel, wo er ſich zwei Monate lang aufhielt, noch näher kennen lernte. Dieſe Reiſe brachte ihn auch in ſeiner künſtleriſchen Entwickelung einen bedeutſamen Schritt vorwärts. Er erhielt von der Fürſtin Paterno den Auftrag zu einem figurenreichen Gemälde, welches nach dem Romane der Frau von Staël »Corinna auf dem Cap Miſeno«, vor neapolitaniſchen Landleuten improviſirend, darſtellen ſollte. Wie dankbar ihm auch das Thema Anfangs erſcheinen mochte, ſo bereitete ihm die Ausführung desſelben doch groſse Mühe und zwar nur in denjenigen Figuren, welche er aus der Phantaſie ſchöpfen muſste. Corinna und ihr Freund Oswald wollten ihm ſchlechterdings nicht gelingen, während er mit den Figuren der zuhörenden Landleute und mit dem landſchaftlichen Hintergrunde leichter fertig wurde. Er bat daher ſeine Auftraggeberin, die beiden Hauptgeſtalten durch ſolche aus dem Volke erſetzen zu dürfen; da dieſer Bitte aber nicht nachgegeben wurde, kratzte er jene Figuren aus und vollendete das Bild nach ſeinem Sinne, wenn er darüber auch den Auftrag verlor. Er ſetzte in die Mitte einen Improviſator hinein, welcher ſeinen Geſang auf der Mandoline begleitet, und unter dem Namen des »neapolitaniſchen Improviſators« erſchien das Gemälde mit fünf anderen Bildern im Pariſer Salon von 1824. Es errang nur einen mäſsigen Erfolg, weil man den Künſtler, von welchem man bisher nur kleine Genrebilder mit wenigen Figuren geſehen hatte, nicht für fähig hielt, »ſich auf ein höheres Gebiet zu wagen.« Indeſſen hatte Robert doch das Glück, daſs der Herzog von Orléans, ſpätere König

Ludwig Philipp, das Bild für 3500 Frcs. kaufte. Bei der Plünderung des Schloffes von Neuilly im Jahre 1848 wurde es jedoch zerftört; nur einzelne Theile wurden gerettet, deren bedeutendfter, die Mittelgruppe, fpäter in das Mufeum von Neufchâtel gekommen ift. Robert fah jetzt ein beftimmtes Ziel vor Augen: er wufste, worin feine Aufgabe beftand, in der idealen, durch die Poefie verklärten Schilderung des italienifchen Volkslebens, in der Darftellung von Geftalten, die zwar der gemeinen Wirklichkeit nachgebildet, aber doch von dem Schmutze und der Aermlichkeit des Dafeins fo befreit und gereinigt waren, dafs fie mit der ewigen Schönheit und Erhabenheit der italienifchen Natur eine vollkommene Harmonie bildeten.

Für die nächften Jahre fah er fich freilich noch genöthigt, wieder auf feine Räuber zurückzugreifen, nach welchen das Publikum immer noch Verlangen trug. »Lieber Herr Robert«, pflegten die Fremden zu fagen, welche fein Atelier befuchten, »einen kleinen Räuber, wenn Sie fo gut fein wollen.« Er felbft fand in der Anfertigung folcher Bilder damals noch volle Befriedigung, da feine Melancholie nur erft felten zum Durchbruch kam. »Ich bin, wie ich geftehen mufs, fehr begünftigt worden«, fchrieb er im Oktober 1822 an einen Freund. »Ich habe ein Genre fuchen wollen, welches man noch nicht kannte, und diefes Genre hat gefallen. Es ift immer ein Vorteil, der erfte zu fein. Als ich ankam, wurde ich von diefen italienifchen Geftalten frappirt, von ihren merkwürdigen Sitten und Gebräuchen, von ihren malerifchen und wilden Trachten. Ich dachte daran, diefes Alles mit der möglichften Wahrheit wiederzugeben, befonders aber mit jener Einfachheit und Nobleffe, welche man an diefem Volke bemerkt und die noch von den Vorfahren überkommene Züge find. Was ich bis jetzt gemacht habe, befriedigt mich noch nicht; ich hoffe, zu befferem Gelingen zu kommen. Indeffen find meine Bilder fehr gefucht. Ich darf mir zu meiner Reife nach Italien Glück wünfchen. . . . Meine Exiftenz koftet mir viel; ich bin gezwungen, ununterbrochen Modelle für meine Gemälde zu haben; denn ich bin entfchloffen, nicht einen Strich ohne diefes Hilfsmittel zu machen, welches niemals täufchen kann. Ich mache Ausflüge in die wildeften Berge und finde dort ganz neue Motive für diefes Genre.« Wir haben damit einen neuen Beweis, in welchem Grade Robert von feinen Modellen abhängig war. Um diefelbe Zeit war fein jüngerer Bruder Aurel (1805—1871) nach Rom gekommen, um fich unter der Aegide Leopold's zum Maler auszubilden. Letzterem gereichte es zu befonderer Freude, dem jüngeren die Wege zu ebnen, und es bildete fich fchnell ein inniges Verhältnifs zwifchen den Brüdern aus, das bis zum Tode des Aelteren durch keinen Zwifchenfall, kein Mifsverftändnifs getrübt wurde. »Als Aurel zu feinem Bruder kam«, berichtet ein Biograph des erfteren, »hatte diefer (Leopold) ein Atelier im Haufe Nr. 15 an der Via Felice bezogen. Hier war der Sitz eines originellen Lebens, wie dies noch heute ein Gemälde Aurel's zeigt. Der hohe Raum war nach römifcher Weife mit Fliefen gepflaftert, die Diele mit Leinwand unterzogen, auf welcher zum Spafse der Infaffen oft Scharen von Ratten ihre Evolutionen ausführten. Daneben bot die Fülle bunten Apparates, der Wände, Tifch und Boden bedeckte, einen feltfam malerifchen Anblick dar. Seinen Aufenthalt in den Kerkern hatte Leopold für Erwerbung von Koftümen, Waffen, Geräthen und was immer

benutzt, einer Menge von Modellen, die fich noch jetzt im Befitze der Familie befinden und dem römifchen Atelier einen phantaftifchen Anftrich verliehen. Daneben fehlte es nicht an Befuchern hohen und niedern Standes, von malerifch geputzten Campagnolen und fchlichten Künftlern, die täglich zum Scherzen und Lernen bei den Roberts vorzufprechen pflegten.«

Die Freude, feinen Bruder neben fich künftlerifch heranwachfen zu fehen, die Fähigkeit, aus dem Erlöfe feiner Bilder die gemachten Schulden wieder zurückzahlen zu können, erfüllten Robert mit neuem Lebensmuth. Die Zeit von 1822 bis 1827, in welcher aufser den bereits genannten auch noch die Genrebilder »Frascatanerin beim Stelldichein«, »römifcher Hirt«, »zwei junge Neapolitanerinnen auf der Rückkehr vom Feft«, »ein fchlafender Apenninenhirt«, »ein junger Ziegenhirt, der eine verwundete Ziege pflegt«, »Neapolitanifcher Tanz auf Capri«, »ein improvifirender Fifcher«, »Junge Frascatanerinnen mit Blumenkörben« und »Junges Mädchen aus Procida, welches einem Fifcher zu trinken giebt«, entftanden, war die glücklichfte in Robert's Leben, obwohl er auch in diefer mit feiner Schwermuth zu kämpfen hatte. Um ihrem Einfluffe Widerftand zu leiften, hatte er, wie er felbft eingeftand, jene eben erwähnten, heitern und anmuthigen Genrebilder gemalt, weil fonft die beftändige Befchäftigung mit melancholifchen Räuberfcenen feine Stimmung nur noch mehr verdüftert hätte. »Ich bin gezwungen«, fagte er einmal, »weniger düftern Stoff zu fuchen; denn ich kann nicht malen, ohne mich mit meinem Gegenftande zu identificiren, und wenn ich einen diefer unglücklichen Briganten vollendet habe, fühle ich mich derartig erfchöpft und melancholifch, dafs, wenn ich lange fo fortführe, ich fchliefslich den Verftand verlieren oder ernftlich krank werden würde.« Robert würde vielleicht diefe Anwandlung von Schwermuth völlig überwunden haben, wenn nicht ein Ereignifs eingetreten wäre, welches zur Folge hatte, feine Prädispofition zur Selbftquälerei zu verftärken. Am 18. März 1825 nahm fich fein Bruder Alfred das Leben, indem er fich den Hals durchfchnitt, und die Erinnerung an den blutigen Schatten des Selbftmörders verliefs ihn feit diefer Zeit nicht wieder. Er fah darin eine Art von Prädeftination, und wirklich bildete fich in ihm, genährt durch noch andere Umftände, eine fixe Idee, eine Luft zur Selbftvernichtung, die ihn zehn Jahre darauf, faft an demfelben Tage, zu einer gleichen That trieb.

Ein Befuch feiner Mutter, welche anderthalb Jahre lang bei den Söhnen in Rom verweilte, gab ihm wieder den halb verlorenen moralifchen Halt und zugleich den Auffchwung zu einer grofsen That. Er fafste den Entfchlufs, das italienifche Volksleben in vier bedeutfamen Erfcheinungsformen gleichfam typifch feftzuhalten, und wählte als Motiv vier durch Fefte fymbolifirte Abfchnitte des italienifchen Lebens im Kreislauf eines Jahres. Seine Abficht war zugleich ethnographifch und malerifch. Er wollte einerfeits die vier Hauptftämme Italiens darftellen, andererfeits die vier Jahreszeiten in wichtigen Momenten. Im Frühling follten die lebens- und fangesluftigen Neapolitaner von dem Fefte der Madonna del Arco, deren Kapelle fich in einem Dorfe bei Neapel befindet, zurückkehren, wie er es felbft in Wirklichkeit gefehen hatte und woraus ihm der Gedanke entfprungen war. Rom und der Sommer follte durch einen Zug von Schnittern, Florenz und der Herbft durch eine Weinlefe, und der Winter mit den Nord-

italienern durch den Karneval von Venedig dargeftellt werden. Von diefem Cyklus find nur drei Bilder zu Stande gekommen. Das dritte ift nur fkizzirt worden, fo dafs man über die Abficht des Künftlers im Klaren ift, welcher die Ruhe florentinifcher Winzer am Abende der Weinlefe fchildern wollte. An dem vierten Bilde wurde nur das Motiv verändert, da Robert während feines Aufenthaltes in Venedig eingefehen hatte, dafs das venezianifche Volksleben bei Weitem tiefer erfafst werden konnte. Aus dem »Karneval in Venedig« wurden die »Fifcher



Die Pifferari vor dem Madonnenbilde.

des adriatifchen Meeres«. Das erfte diefer drei Bilder, welche den Höhepunkt von Robert's Schaffen und zugleich auch die Quinteffenz feines künftlerifchen Vermögens bezeichnen, wurde im Jahre 1827 vollendet. Robert's unabläffiges Ringen konnte nicht ohne Erfolg bleiben, der fich freilich an diefem Bilde nur in der Kompofition zeigte, welche bei Weitem einheitlicher und rhythmifcher war als auf dem »neapolitanifchen Improvifator«. Immerhin erfchien fie mehr plaftifch als malerifch empfunden, was die Kritiker, als das Bild im Parifer Salon von 1829 erfchien, ebenfowenig verfchwiegen, wie fie ihren Tadel gegen die Trockenheit der Farbe zurückhielten. Gleichwohl hatte Robert mit

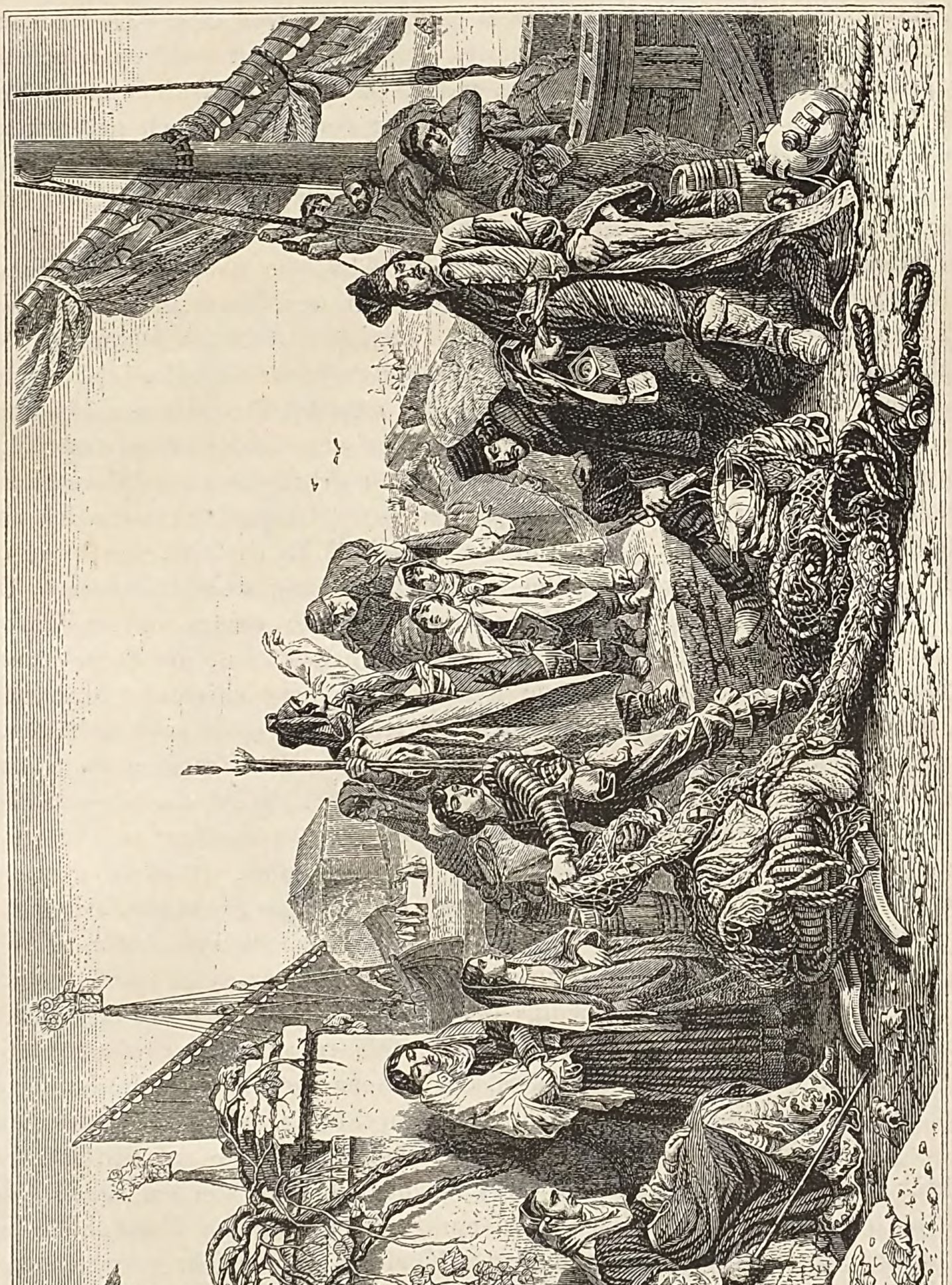
diefem Gemälde wiederum eine weitere Stufe erklommen, die ihn zu feinem Meifterwerke, den »Schnittern«, emporhalf. Ein fchwerfälliger, von zwei Ochfen gezogener Wagen, auf welchem zwei junge Paare fitzen, nimmt, von der Seite gefehen, die Mitte der Kompofition ein. »Die eine der jungen Frauen ftützt fich auf einen mit Blumen, Amuletten und Madonnenbildern gefchmückten Thyrfosftab, welcher an dem Wagen befeftigt ift, während ein junger Landmann ihre Taille umfafst. Die andere der Frauen will ein Blatt von dem Laube des Thyrfosftabes pflücken, welchen ein auf der Deichfel ftehender Knabe hält, der fich auf einen kleinen Lazzarone lehnt. Auf dem Hintertheil des Wagens fitzt ein zweiter junger Mann, welcher fingt und die Mandoline dazu fpielt. Auf dem Erdboden im Vordergrunde vor dem Wagen tanzen zwei Mädchen, von denen das eine mit einer ungemein graziöfen Bewegung feine Schürze hebt, während das andere ein Tambourin fchlägt. Zwei Kinder gehen dem Wagen voraus. Das eine, faft nackt, trägt einen Thyrfos auf den Schultern, das andere fchwingt eine Art hölzerner Schnarre, welche aus drei Hämmern zufammengefetzt ift. Im Hintergrunde fieht man man Caftellamare und den Vefuv.« Robert's Abficht, das italienifche Landvolk in feiner urfprünglichen, von der Natur gewollten Schönheit wiederherzuftellen, war ihm fchon in diefem Bilde gelungen. Der grofse ideale Zug feines Strebens war unverkennbar: es fehlte nur noch eine gröfsere Gewandtheit der Hand, damit feine Abficht zu einem völlig überzeugenden Ausdruck gelangen konnte. Robert wollte mit feinem Bilde felbft nach Paris gehen; aber es feffelte ihn an Rom eine Perfönlichkeit, welche bald entfcheidend in fein Schickfal eingreifen und fpäter, wie fich heute mit Sicherheit fagen läfst, auch den Entfchlufs zum Selbftmord in dem unglücklichen Künftler zur Reife bringen follte. Robert hat felbft über diefes Verhältnifs die ftrengfte Diskretion bewahrt. Er hat niemals ein Wort von der fchwärmerifchen Liebe verrathen, welche ihn zu der Prinzeffin Charlotte Napoleon hinzog, und er deutete Anfangs, als er den Plan der Reife nach Paris aufgegeben hatte, nur auf die »Anwefenheit einer Gefellfchaft reizender und fehr liebenswürdiger Damen, von denen er mit grofser Güte aufgenommen worden war« und die ihn an Rom feffelte. Es waren die Prinzeffin Charlotte Napoleon, die mit ihrem Vetter, dem älteften Sohne Ludwig Bonaparte's und der Königin Hortenfe, vermählt war, und ihre Verwandte Juliette de Villeneuve. Man vertrieb fich in diefem Haufe die Zeit, im Abwarten gröfserer Dinge, mit dem Kultus der fchönen Künfte. Prinz Napoleon zeichnete italienifche Landfchaften, Robert ftattete fie mit Figuren aus, und die Prinzeffin Charlotte übertrug die vollendeten Blätter zur Vervielfältigung auf den Stein. Die fenfitive Natur Robert's konnte durch diefen täglichen, intimen Verkehr nicht unberührt bleiben. Es entwickelte fich in feinem Herzen eine tiefe Neigung, die er jedoch bei der Ehrenhaftigkeit feines Charakters verborgen hielt und die ihn auch, trotz ihrer Ausfichtslofigkeit, beglückte, da er eine durchaus reine und felbftlofe Natur war. Seine Leidenfchaft trieb fogar feinen Ehrgeiz und feine Thatkraft zu gefteigertem Schaffen an. Im Frühjahr 1829 begann er mit den Vorftudien zu feinen »Schnittern«, in welchen er das Höchfte erreichen follte, was mit den Mitteln, welche ihm die Natur gegeben, zu erreichen war. Im Juni diefes Jahres machte er eine Reife durch die Campagna bis nach Terra-

cina, um die Landfchaft kennen zu lernen, welche er als Hintergrund feines Gemäldes benutzen wollte. Dann machte er fich an die Arbeit, die ihn ununterbrochen in Anfpruch nahm und feine geiftigen Kräfte derartig anfpannte, dafs er im Herbft 1830, als das Bild endlich vollendet auf der Staffelei ftand, zu feiner Erholung einen Aufenthalt in Tivoli und Frascati nehmen mufste. Bevor er das Bild nach Paris fchickte, ftellte er es in Rom auf dem Kapitole aus, und fchon hier wurde ihm von Seiten des Publikums wie der Künftler ein fo reicher Beifall zu Theil, dafs er auch mit Sicherheit auf einen grofsen Erfolg in Paris rechnen konnte. Er follte fich in diefer Hoffnung nicht täufchen. Die »Schnitter« oder, wie der Titel des Bildes eigentlich lautete, »die Ankunft der Schnitter in den pontinifchen Sümpfen« (f. die Abbild.), bildete einen der Glanzpunkte des ereignifsreichen Salons von 1831, was aus den übereinftimmenden Berichten der Kritiker und auch aus der Thatfache hervorgeht, dafs der König das Bild für 8000 Frcs. kaufte. Aus deffen Befitz kam es fpäter in den Louvre, wo es den Künftler neben der »Madonna dell' Arco« vertritt, welche zwei Jahre zuvor für 4000 Frcs. angekauft worden war. Was in erfter Linie auch bei ftrengeren Kritikern den Erfolg des Bildes ausmachte, war der Umftand, dafs es gefchickt zwifchen den beiden herrfchenden Richtungen vermittelte. »Klaffiziften und Romantiker konnten Robert mit gleichem Rechte für den ihrigen erklären: zu jenen gehörte er kraft feiner Herkunft aus David's Atelier, wegen der Reinheit feiner Zeichnung und der ftilvollen Auffaffung des realiftifchen Lebens der Gegenwart, während die Romantiker auf das Streben nach malerifcher Wirkung, auf die poetifch-elegifche Stimmung und den modernen Charakter des Stoffes hinweifen konnten.« Das Moment der Idealifirung war es vornehmlich, was die Menge bezauberte und entzückte, und Heine machte fich nur zum Sprecher des Publikums, indem er fchrieb: »Robert hat die Geftalten, die ihm die Natur geliefert, erft in fein Gemüth aufgenommen, und wie die Seelen im Fegefeuer, die dort nicht ihre Individualität, fondern ihre irdifchen Schlacken einbüfsen, ehe fie felig hinauffteigen in den Himmel, fo wurden jene Geftalten in der glühenden Flammentiefe des Künftlergemüthes fo fegefeurig gereinigt und geläutert, dafs fie verklärt emporftiegen in den Himmel der Kunft, wo ebenfalls ewiges Leben und ewige Schönheit herrfcht.« Selbft der ftrenge Guftav Planche hielt mit feinem Beifall nicht zurück; er erkannte aber auch mit grofsem Scharfblick die Mängel des Bildes. Er bezeichnete die Ausführung als hart und trocken; viele Einzelheiten kamen ihm vor wie aus Eichenholz gefchnitzt. Er fühlte die Mühen heraus, welche die Kompofition dem Künftler verurfacht hatte, und machte die treffende Bemerkung, dafs die künftlerifche Phantafie bei Robert eigentlich durch eine mehr oder weniger geiftreiche Mofaikarbeit erfetzt würde. Heute, wo die Schilderung des italienifchen Lebens eine ganz andere Richtung eingefchlagen und Robert's Ideal daher Vieles von feinem anfänglichen Zauber eingebüfst hat, treten die von Planche gerügten Fehler nur noch greller zu Tage. Die »Schnitter« erfchienen übrigens nicht allein im Salon, fondern in Gefellfchaft von noch fieben andern Bildern Robert's, von denen die »Pifferari in Rom« (f. die Abbildung) und die »Beerdigung des älteften Sohnes einer Familie« die bedeutendften waren.

Robert hatte von Neuem den Entfchlufs gefafst, einen Befuch in Paris abzu-

ſtatten, um ſich an dem Erfolge ſeiner Gemälde zu erfreuen, und er machte ſich wirklich Anfang März 1831 auf den Weg, der ihn zunächſt nach Florenz führte. Auf der Reiſe durch die Romagna hatte er ein Zuſammentreffen, das ihn ſehr überraſchte. Er begegnete nämlich dem Prinzen Napoleon, der ſich durch ſeinen Bruder Ludwig Bonaparte, den nachmaligen Kaiſer der Franzoſen, hatte verleiten laſſen, an dem Aufſtande, der kurz vorher ausgebrochen war, theilzunehmen. Kurze Zeit, nachdem Robert in Florenz eingetroffen, ſtarb der Prinz plötzlich in Ancona, wie wahrſcheinlich iſt, an den Folgen der Anſtrengungen und Aufregungen, welche das kriegeriſche Leben mit ſich brachte, und dieſer Zwiſchenfall hätte beinahe die Reiſe des Künſtlers nach Paris vereitelt. Robert fühlte ſich verpflichtet, der gebeugten Frau als tröſtender Freund zur Seite zu bleiben. Er malte ihr nach einem Miniaturbilde das Porträt des Verſtorbenen, und unter dem Einfluſſe des täglichen Verkehrs fand ſeine Leidenſchaft neue Nahrung, um ſo mehr, als ſie jetzt nicht ganz ausſichtslos zu ſein ſchien. Bei Franzoſen bedeutet der Standesunterſchied weniger als bei uns, zumal es ſich in dieſem Falle um eine Prinzeſſin handelte, deren Gatte ſelbſt aus dem Bürgerſtande emporgeſtiegen war, die zu jener Zeit nicht die geringſte Ausſicht hatte, zu einer dominirenden Stellung in Frankreich zu gelangen, und in deren Familie bürgerliche Heirathen nichts Ungewöhnliches waren. Aber der unentſchloſſene, weichherzige und energieloſe Robert war nicht der Mann, der einer ſo ſtarkgeiſtigen, faſt männlichen Natur wie der Prinzeſſin Charlotte imponiren konnte. Was ſie wirklich von ihm dachte, kann man aus dem Beileidsſchreiben herausleſen, welches ſie nach dem Selbſtmorde Robert's an deſſen Bruder Aurèle richtete und in dem ſie zu ſehr den »ergebenen Freund« betonte, als daſs man vermuthen könnte, ſie hätte ein wärmeres Gefühl für den Unglücklichen gehabt. Seine Perſönlichkeit war nach der Schilderung, die ſein Biograph Feuillet de Conches von ihm entwirft, nichts weniger als anziehend. »Für denjenigen, der ihn wenig kannte, hatte ſein Aeuſseres nichts Verführeriſches. Er war ein kleiner, ſchmächtiger Menſch, ſchwerfällig ausſehend und ohne Diſtinktion. An ſeinen dunklen, eng anſchlieſsenden und ſorgfältig zugeknöpften Kleidern, an ſeinem die Augen verdeckenden Hute, an ſeinem dicken, tief zwiſchen den Schultern ſteckenden Kopfe, an ſeinem verdrieſslichen und ſauren Geſicht, an ſeinen Augenbrauen, die ſich im Bogen gegen einander krümmten, an dem zarten und ſchüchternen Ton ſeiner Stimme erkannte man einen wenig mittheilſamen Charakter, ein kummervolles Gemüth. Ueberall nahm er den letzten Platz ein, ſpielte er die unbedeutendſte Rolle. Wie Jeder, der ſich einem einzigen Gedanken hingiebt, verbreitete er Langeweile um ſich her. Er gerieth namentlich in Angſt vor jenem Spiel von Spiegeln, vor jenem Kreuzfeuer, vor jenem Danaidenfaſs, welches man wohl oder übel ausfüllen muſs und das man in Frankreich »Konverſation« nennt. Aber wenn er den Mund öffnete, zeichnete ſein wenn auch verlegen vorgebrachtes Wort mit kurzem und richtigem Ausdruck. Fühlte er ſich behaglich, ſo zerſtreute ſich die Wolke, welche ſeine Stirn verdunkelte, und wer mit ihm geplaudert hatte, der fand ſchlieſslich an ihm etwas Feines und Wahres, etwas Gefühlvolles, Liebenswürdiges und Trauriges, welches der Sympathie und der Achtung zugleich würdig war.« Wenn Robert ſchon ſeiner ganzen Natur nach

nicht dazu geſchaffen war, auf die Prinzeſſin Charlotte einen nachhaltigen Eindruck zu machen, ſo kam noch hinzu, daſs ihre politiſchen und religiöſen An-



Die Fiſcher von Chioggia. Nach dem Stich von Prévost.

ſchauungen aus einander gingen. Die Prinzeſſin war eine eifrige Freundin der Politik und ein Freigeiſt, während Robert ſich durch die politiſchen Verhältniſſe

abgeſtoſsen fühlte und bei ſeiner Erziehung in einer ſtreng proteſtantiſchen, faſt puritaniſchen Anſichten huldigenden Familie auch auf religiöſem und moraliſchem Gebiete einen völlig entgegengeſetzten Standpunkt vertrat. Er war ſo peinlich und ſkrupulös, daſs er ſich ſogar einmal entſchuldigte, weil er ein paar badende Mädchen im Waldesdickicht gemalt hatte. Dieſer Zwieſpalt zwiſchen ſeinen und der Prinzeſſin Ueberzeugungen trieb ihn endlich dazu, den Entſchluſs zu der Reiſe nach Paris doch noch auszuführen. Er fand die Ausſtellung noch geöffnet und konnte ſich daher ſelbſt von dem Enthuſiasmus überzeugen, welchen ſeine Bilder erregt hatten. Man nahm ihn überall mit Auszeichnung auf; aber er hatte keine Ruhe. Es zog ihn wieder nach Italien, nach Florenz zurück, wo er nur, wie er ſich ſelbſt einredete, das dritte Bild ſeines Cyklus, die »Weinleſe«, ausführen wollte. Sobald er jedoch wieder in Verkehr mit der Prinzeſſin getreten war, begannen die alten Qualen, welche jetzt auch ſein Schaffen hemmten. Nur durch neuen Wechſel ſeines Aufenthalts glaubte er ſeiner Gefühle, ſeiner trüben Stimmung Herr werden zu können. Er wollte zunächſt den »Karneval in Venedig«, das vierte Bild des Cyklus, in Angriff nehmen und ſiedelte deshalb im Februar 1832 nach der Lagunenſtadt über. »Mein drittes Bild der ‚Jahreszeiten'«, ſchrieb er vor ſeiner Abreiſe, »würde jetzt in guten Gange ſein; wenn ich aber ernſt daran denke, will ich lieber Florenz verlaſſen! Es iſt hier ein Dorn, der mich ſticht; vielleicht werde ich ihn in der Entfernung weniger fühlen.« Das vierte Bild ſollte in der projektirten Geſtalt ebenſo wenig zur Ausführung kommen, als der quälende Schmerz nachlieſs, welcher den Künſtler nach Venedig getrieben hatte. Anfangs wirkte die fremde Umgebung allerdings zerſtreuend und beruhigend auf ihn ein. Seine Liebe zur Kunſt war doch noch ſtark genug, um wenigſtens eine Zeit lang ſein Weſen auszufüllen. Die Trachten der Städter waren ihm nicht maleriſch genug, und er ſuchte daher auf Ausflügen nach Paleſtrina und Chioggia Menſchen und Koſtüme ausfindig zu machen, welche ſeiner Neigung, das Pittoreske darzuſtellen, beſſer entgegenkamen. Anfangs wollte er in die dunklen Masken der Venezianer durch die Einfügung von Fiſchergeſtalten nur einige Abwechslung hineinbringen. Allmählich feſſelte ihn aber das Leben der Fiſcher dergeſtalt, daſs er die urſprüngliche Idee ganz aufgab und ſchlieſslich aus dem »Karneval von Venedig« die »Abfahrt der Fiſcher des adriatiſchen Meeres« machte. In einem Briefe ſchrieb er, daſs er »niemals einen Stoff behandelt habe, der ihn ſo ſehr begeiſtert, der ſo ſehr für ſeine Natur, für ſeinen Kopf, für ſein Herz und ſeinen Geſchmack gemacht« ſei. »In dem Typus dieſer Fiſcher lieſsen ſich noch orientaliſche Züge erkennen, welche auf den früheren Verkehr mit der Levante deuteten. Das Bewuſstſein der täglichen Gefahr, der Ernſt harter Arbeit drückte ihnen das Gepräge einer gewiſſen Melancholie auf, welche der eigenen Gemüthsſtimmung des Künſtlers nur zu ſehr entgegenkam.« So lange er ſeine Zeit mit dem Einſammeln von Studien ausfüllte, war ſein Daſein noch erträglich. Als aber die Gedankenarbeit, die Mühe des Komponirens begann, überfiel ihn die alte Muthloſigkeit, und bei den Grübeleien im Atelier trat der Gedanke an Florenz immer mehr in den Vordergrund. In welchem Grade die zerſtörende Krankheit zunahm, können wir nur aus einzelnen Andeutungen, aus dem ſtetig wachſenden Ausbruch der Verzweiflung in ſeinen Briefen

fchliefsen. Ein voller Einblick in fein Inneres ift uns nicht mehr geftattet, weil er die wichtigften Dokumente, die an ihn gerichteten Briefe der Prinzeffin Charlotte, verbrannt hat und feine eigenen Briefe an die Prinzeffin vermuthlich gar nicht aufbewahrt worden find. Dazu gefellte fich noch die Unzufriedenheit mit dem Gemälde, an welchem er gearbeitet. Mit demfelben Rafirmeffer, mit welchem er fpäter den Selbftmord ausführte, kratzte er immer wieder Figuren von der Leinwand, die ihm nicht genügten. Im November 1834 war das Gemälde »Die Fifcher von Chioggia« (f. die Abbildung) vollendet, ein Spiegel feiner feelifchen Kämpfe, in allen Figuren ein treuer Widerfchein feiner unheilbar melancholifchen Stimmung, aber auch ein Zeichen feiner Ermattung, feines künftlerifchen Rückganges. Es ift fchwer zu fagen, ob derfelbe die Folge feines Gemüthszuftandes oder ob Robert wirklich am Ziele feines Könnens angelangt war. Wir neigen uns der letzteren Annahme zu. Wenn auch die malerifche Ausführung einen Fortfchritt über die Schnitter hinaus bezeichnet, fo bleibt die Kompofition dafür bei Weitem hinter dem Meifterwerke Robert's zurück. Der gemeinfame Gedanke, welcher das einzige Band zwifchen den lofe an einander gereihten Gruppen bildet, tritt nicht mit genügender Klarheit hervor. Man weifs nicht, was die Leute Schreckliches vorhaben, dafs fie fo niedergefchlagen und melancholifch ausfehen. Ueberall blickt aus der Kompofition die Mühfeligkeit des Modellftudiums, die Abficht, aus einfachen Fifchern Helden, die Opfer eines tragifchen Gefchickes zu machen, zu deutlich hervor, dazu das Streben, einem falfchen Ideal zu Liebe Alles eleganter zu machen, als es die Wirklichkeit bietet.

Die Ueberzeugung, am Ende feines Lebens und feiner Kunft angelangt zu fein, fowie die unglückfelige Veranlagung feines Temperaments mögen zufammengewirkt haben, um Robert zu dem verhängnifsvollen Entfchluffe zu treiben. Selbft die Thatfache, dafs fein Bild bei der Ausftellung in Venedig grofsen Beifall fand, dafs fogar Leute aus Padua und Trevifo hinüberkamen, um es zu bewundern, vermochte ihn nicht aufzurichten. Eine Andeutung in dem fchon erwähnten Kondolenzfchreiben der Prinzeffin Charlotte an Aurèle Robert giebt uns den Schlüffel zu dem Räthfel, welches lange über dem Tode des beklagenswerthen Künftlers gefchwebt hat. »Wie fehr mache ich mir Vorwürfe«, fchrieb die Dame, »dafs ich nicht öfter nach Venedig gefchrieben, dafs ich ihn nicht mehr aufgefordert habe, nach Florenz zu kommen!« Das war der letzte Halt, an welchen fich Robert klammerte. Wie gewöhnlich nach der Vollendung eines gröfseren Gemäldes war auch nach der Beendigung der »Fifcher« bei ihm eine Abfpannung eingetreten. Er fehnte fich zur Erfrifchung nach einem Ortswechfel und legte der Prinzeffin feine Wünfche nahe, in der Hoffnung, eine Einladung nach Florenz zu erhalten. Aber das entfcheidende Wort blieb aus. Daraus erklärt es fich, weshalb er in Bezug auf die beabfichtigte Reife beftändig fchwankte, wie er zu keinem Entfchluffe gelangen konnte, weil er täglich die Einladung aus Florenz erwartete. Als er endlich die Hoffnung aufgeben mufste und er eine troftlofe Zukunft vor Augen fah, raffte er fich zu einer energifchen That auf, welche die erfte und letzte feines Lebens war. Der blutige Schatten feines Bruders, der vor genau zehn Jahren durch Selbftmord geendigt hatte, trat ihm vor die Seele. Am Morgen des 20. März 1835 ging Robert gegen feine Gewohnheit allein, ohne feinen Bruder

Aurèle, der mit ihm in Venedig lebte, in das Atelier. Letzterer erfuhr erſt ſpäter, daſs Leopold allein ausgegangen ſei, und eilte ihm, von einer dunklen Ahnung getrieben, nach. Er hat ſpäter dieſe Augenblicke der Angſt, des Entſetzens und der Trauer ſehr ergreifend in einem Briefe geſchildert. »Ich finde die Thür verſchloſſen . . . ich klopfe, ich rufe . . . nichts! Ich ſtürze mich wie ein Raſender gegen die Thür, welche ich mit Anſtrengung zertrümmere; ich durcheile das Veſtibül, ich ſtoſse eine zweite Thür ein wie die erſte . . . Groſser Gott! welch ein Blitzſchlag! Mein armer Leopold liegt ausgeſtreckt, mit dem Geſichte gegen die Erde gekehrt, inmitten einer Blutlache! Wie verſteinert bei dieſem Anblicke ſinke ich auf die Kniee, um noch zwei Seufzer zu empfangen, welche der armen, entſeelten Hülle entflohen. Ich richte die Augen entſetzt auf ſeine Hände, um das grauſame Werkzeug zu ſuchen, welches mir meinen unglücklichen Bruder geraubt hat, und ich ſehe es auf einem Koffer liegen, auf den zuerſt das Blut gefloſſen und von welchem Leopold herabgefallen war, nachdem es ſeinen hölliſchen Streich geführt hatte.« Es war dasſelbe Meſſer, mit welchem Robert die miſslungenen Stellen von ſeinen Gemälden abzukratzen pflegte. Der Unglückliche hatte es ſo energiſch gehandhabt, daſs die Klinge bis auf den Halswirbelknochen gedrungen war und dieſen verletzt hatte.

Das Intereſſe, welches ſein tragiſches Schickſal, ſeine unerwiderte Liebe einflöſsen, hat dasjenige an ſeinen Bildern überdauert. Die Zeit iſt erbarmungslos über ſeine Werke hinweggegangen. Sein Ideal hat vor der Kritik der Zeit nicht Stich gehalten. Selbſt Charles Clément, ſein Biograph, kann Robert's Bedeutung nur in ſeiner Neuerung, der Auffchlieſsung eines neuen Stoffgebiets, ſehen. »Sein auſsergewöhnlicher Erfolg«, ſagt er, »erklärt ſich zum groſsen Theile aus dem Umſtande, daſs er als der Erſte ein Genre behandelte, welches den Neigungen des Augenblicks entſprach. Während der langen Kriege der Republik und der Kaiſerzeit war Europa ſozuſagen verſchloſſen geweſen. Nach dem Frieden öffnete es ſich von Neuem. Der Geſchmack am Reiſen erwachte. Man warf ſich mit einer Art von Gier auf Italien, deſſen maleriſche Trachten und eigenthümliche Sitten lebhaft die Neugierde reizten. Von dieſer Epoche datirt die Manie der ethnographiſchen Malerei, eine Manie, welche in unſerer Zeit ſo beklagenswerthe Fortſchritte gemacht hat und die Alles zu ergreifen droht. Neben ſeinem Verdienſt hatte Robert alſo Glück und Chancen, und er fand im Zuſtande der Geiſter und in äuſseren Umſtänden nützliche und mächtige Bundesgenoſſen.«

Literatur.

Delécluze, Notice sur la vie et les ouvrages de L. R. Paris 1838. — G. Planche, Portraits d'artistes. Paris 1853. II. p. 1—24. — Ders., Études sur l'école française. Bd. I. und II. Paris 1855. — Feuillet de Conches, L. R., sa vie, ses oeuvres et sa correspondance. Paris 1848. (Deutſche Bearbeitung von E. Zoller, Hannover 1863.) — J. Meyer, Geſchichte der modernen franzöſiſchen Malerei. Leipzig 1867. S. 514—535. — Ch. Clément, L. R. d'après sa correspondance inédite. Paris 1875. — A. Roſenberg, Geſchichte der modernen Kunſt. Leipzig 1884. Band I. S. 139—153. — J. Rudolf Rahn, Kunſt- und Wanderſtudien aus der Schweiz. Wien 1883. (Biographie von Aurèle Robert. S. 346—399.)

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

/ Dohme, Robert, / Springer, Anton,

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit Biographien und Charakteristiken

Bd.: 4,2

1886

Bamberg, Staatsbibliothek -- Coll.vit.q.38(8
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11832586-6